HEINRICH SCHÜTZ

UND DER

STILE CONCITATO

VON

CLAUDIO MONTEVERDI

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von

WALTER KREIDLER

1934

HEINRICH SCHÜTZ

UND DER

STILE CONCITATO

VON

CLAUDIO MONTEVERDI

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von

WALTER KREIDLER

STUTTGART.

Graphische Werkstätten Fackel & Klein, Stuttgart
1934.

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Prof. Dr. E. Kurth angenommen.

Der Dekan:
Prof. Dr. H. DE BOOR.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

in Liebe

und Verehrung

VORWORT

In der vorliegenden Arbeit konnten die letzten Veröffentlichungen der Gesamtausgabe Monteverdis, die von F. Malipiero besorgt wird, nicht mehr berücksichtigt werden. Dies ist deshalb bedauerlich, weil gerade die geistliche Musik Monteverdis geeignet ist, auf die Geschichte des Stile concitato neues Licht zu werfen. Die Zusammenhänge zwischen Schütz und Monteverdi dürften jedoch dadurch kein wesentlich verändertes Gesicht erhalten. Vielleicht daß hie und da die Ursprünglichkeit der Schütz'schen Gestaltung doch noch mehr auf Monteverdis Anregung zurückgeführt werden muß. Einige diesbezüglichen Vermutungen wurden im Folgenden ja auch schon geäußert. Schließlich muß die Neuausgabe von Monteverdis Werken erst vollständig vorliegen, um erkennen zu lassen, inwieweit Schütz in der geistlichen Musik Monteverdis schon ein Vorbild zu seiner eigenen Gestaltung erblicken konnte.

Für zahlreiche Hinweise und Verbesserungen bin ich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. Ernst Kurth aufrichtig dankbar; ebenso Herrn Professor F. Malipiero, der mir über manche Frage schriftlich und mündlich bereitwilligst Auskunft gab.

Stuttgart, im Juli 1934. WALTER KREIDLER

INHALT

I.

Die Stellung des Stile concitato in der Ausdrucksrichtung seiner Zeit 13

Die Zusammenhänge zwischen Sprache und Musik. Das Problem der musikalischen Darstellung der Sprache. Die Beziehungen der Musik zur Sprache um 1600. Die Neugestaltung der Zusammenhänge von Sprache und Vertonung. Die Monodie. Abgrenzung dieses Begriffes gegen das „monodische Prinzip“ 13–15

Das monodische Prinzip um 1600. Die musikalische Nachahmung des gesprochenen Wortes. Rhythmische und akustische Nachahmung. Der gefühlsmäßige Ausdrucksgehalt der Sprache und seine musikalische Darstellung. Die Beziehungen der Textinhalte zur Musik. Die Gestaltung des logischen Gedankenganges durch musikalische Betonung und Abhebung. Die Tonmalerei bei Sch. und M. Die „Nachahmung“ des Gegenständlichen durch melodische Bewegung (Melismatik). Die musikalische Darstellung bildhafter Sinneseindrücke. Tonmalereien akustischer Natur. Die Tonsymbolik. Unterscheidung von der Tonmalerei. Die Tonsymbolik von Sch. und M. Symbole des Zusammenklangs (Konsonanz und Dissonanz). Melodische Tonsymbole (Richtungsverlauf der Melodie, rhythmische Gestaltqualitäten, Verherrlichungsmelismatik). Die Vieldeutigkeit der monodischen Gestaltung 16–24

Die Ausdrucksrichtung der Zeit um Sch. und M. Die dramatische Gestaltung. Die musikalische Darstellung der Affekte. Die geschichtliche Bedeutung des Stile concitato. Die Aufgabe der Arbeit 24–26

II.

Der Stile concitato Claudio Monteverdis 29

Überblick über das Schaffen M.s und über die Entwicklung seines Stils 29–32

Das Vorwort zum 8. Band der Madrigale. Der „Combattimento di Tancredi e Clorinda“. Die geschichtliche Stellung dieser Oper. Die Fragen der Satzanlage in Madrigal und Oper 32–36

Der „Combattimento“ als Ausgangspunkt für die Analyse des Stile concitato. Der Instrumentalkörper des „Combattimento“.

Technische Einzelheiten der Affektdarstellung.

Die Beteiligung des B. c. an der musikalischen Darstellung. Die Gestaltung der Vokalstimme. Die Nachahmung einer erregten Sprache (rasche Tonwiederholungen, Akzentuierungen, rhythmische Eigenheiten, langsame Tonwiederholungen). Die Gestaltung des Instrumentalteils (rasche Tonwiederholungen, Streichertremolo, langsame Tonwiederholungen). Die allgemeine Bedeutung der Tonwiederholungen . . 36–47

Die Motivik des Stile concitato in der Gesangsstimme und in den Instrumentalstimmen. Die rhythmischen Gestaltqualitäten (punktierte Rhythmen, auftaktige Bildungen, Synkopenbildungen) 47–49

Charakteristische melodische Bildungen. Melodiesprünge. Dreiklangsmotive. Rasche Läufe. Umspielungsmotive („Erregungsmotive“) 49–51

Die Satzanlage des Stile concitato. Zwei Sonderfälle. Homophone Gestaltung und polyphon-imitatorische Anlage. Die Verdichtung der musikalischen Ereignisse im Stile concitato. Das Prinzip der ostinaten Bildungen. Die Harmonik unter dem Einfluß dieses Prinzips (Akkordwiederholungen). Die Bedeutung der Kadenz und der modernen Dur-Molltonalität im Stile concitato. Die Anzahl der sich in jedem Takt vollziehenden Harmoniewechsel. Zwei Extreme 51–55

Die Bedeutung der Mehrstimmigkeit im St. c. Der Gegensatz zwischen Monodie und Mehrstimmigkeit. Der wiederentdeckte Ausdrucksgehalt der Polyphonie . . 55–57

Die polyphonen Steigerungsmittel im St. c. Das Prinzip der Gegenbewegung. Die Parallelführungen der Stimmen. Die komplementäre Pausentechnik 57–60

Weitere Steigerungserscheinungen. Das Höherrücken der Akkordlagen. Die Länge der Steigerungen. Die ostinaten Bildungen als Steigerungserscheinungen . . . 60–61

Dynamische Bezeichnungen im St. c. 62

Der St. c. im Madrigalschaffen M.s. Die polyphon-imitatorische Satzanlage. Die Dissonanzbildungen im St. c. Die Melismatik und die deklamatorische Melodik. Der St. c. in der Darstellung von Liebestexten 62–76

Schematische Zusammenstellung der Merkmale des St. c. 76–77

Die formalen Auswirkungen des St. c. Der tonmalerische und tonsymbolische Ausdrucksgehalt des Themenmaterials. Die Technik der Kontrastgestaltung. Die geschichtliche Entwicklung der Instrumentalbegleitung. Instrumentale Tonsymbole und ihre Bedeutung 78–83

III.

Heinrich Schütz und der Stile concitato 87

Abgrenzung des Vergleichs. Äußere und innere Situation der Begegnung. Der Kern der Sch.'schen Persönlichkeit. Sch.ens Stellung zur Monodie. Die „geistlichen Concerte". Die Symphoniae sacrae. Der concertante Stil in Italien. In welchen Werken zeigt sich der Einfluß des St. c. Überblick über die Symphoniae sacrae. 87–91

Die zwei Wege zur Untersuchung (vom Text und von der Vertonung ausgehend). Das Vorkommen von Texten, die der Begriffswelt des St. c. nahestehen. Sch. verzichtet manchmal auf eine Darstellung im St. c.

Technischer Vergleich an Hand von Beispielen. Die besondere Eigenart der Sch.'schen Harmonik. Prinzipielle Übereinstimmungen mit M.s St. c. (Harmonik, Erregungsmotivik, Läufe, Rhythmik, Engführungen bei kleinen Motiven, Pausentechnik). 92–99

Verschiedene Abarten der Sch.'schen Gestaltung. Ostinate Bildungen. Lange Steigerungen. Verinnerlichung. Farbentechnik. Chori complementi 99–111

Die sprachlichen Inhalte seiner Vertonung. Die Ausdrucksrichtung in M.s geistlicher Musik. Unterschied zwischen M. und Sch. 111–114

Untersuchung auf Grund der Vertonung (2. Weg). Tremulus bei Sch. Unterschied zu M. Ostinate Harmonik bei Sch. Potenzierung der Wiederholungen. Instrumentalismen und Vokalismen bei Sch. Merkwürdige Symbolbildung 114–129

Beziehung der musikalischen Darstellung zum Text. Zwei Begriffsgruppen. Verherrlichung und übersinnliche Inhalte. Das Concert „Es steht Gott auf" und der St. c. Größte Annäherung zum St. c. M.s 129–134

Eine weitere Eigenart der Sch.'schen Gestaltung. Subjektive Ausdeutung des Textes. 134–136

Die Grundzüge der Sch.'schen Darstellungstechnik. Mehrchörigkeit. Motettentechnik. Monodische Gestaltung. Die Verschmelzung des St. c. mit überlieferten Stilmerkmalen. Die Eingliederung des St. c. in die Entwicklung der Sch.'schen Darstellungstechnik 136–140

Formale Auswirkungen des St. c. in den Symphoniae sacrae. Kontrastgestaltung. Innere Kontraste. Kein Schematismus. Verbindung von Tonsymbolik und Thematik. Instrumentale Symbole bei Sch. Fortschritt gegenüber M. 140–144

Quellenverzeichnis 145–146

I.

Die Stellung des Stile concitato in der Ausdrucksrichtung seiner Zeit.

Von allen Ausdrucksbewegungen, mit deren Hilfe der Mensch sich mit seinesgleichen zu verständigen weiß, durch die der Mensch dem Menschen Mitteilung macht über seine Gedanken, Gefühle und Empfindungen sind es zwei, die uns am geläufigsten sind. Das sind die Bewegungen unserer äußerlich sichtbaren und empfindbaren Erscheinungsform: unser Mienenspiel, unsere Gebärden, unsere körperlichen Handlungen, und das ist jenes eigenartige akustische Erzeugnis des menschlichen Bewegungsapparates, das wir Sprache nennen. Zu ihnen gesellt sich für eine Reihe auserwählter Menschen die Musik. Sie steht in direkter Beziehung zur menschlichen Bewegung im Tanz, in direkter Beziehung zur Sprache im Gesang. Was die Sprache betrifft, so teilt sie mit der Musik nicht allein eine akustisch-rhythmische Erscheinungsform, auch die Erzeugung der Musik geschieht, wie bei der Sprache, durch Bewegungsvorgänge. Dazu kommt noch ein Drittes. Die Erscheinungsform der Sprache ist nicht allein eine akustische, sondern auch eine sichtbare – im geschriebenen Wort –, ebenso, wie uns die Musik nicht nur in Tönen, sondern auch in Noten gegenübertritt. Diese drei Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik – ihre akustische Erscheinungsform, ihre Erzeugung durch menschliche Bewegungen und die Art ihrer Aufzeichnung – waren sicher nicht allein maßgebend dafür, daß die Musik zu allen Zeiten mit sprachlichem Ausdruck verbunden wurde. Der Grund dieser Vereinigung liegt vielmehr in dem Ziele beider, menschliche Erlebnisse zur Darstellung zu bringen. Aber diese drei Gemeinsamkeiten spielen in der Herstellung engster Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Ausdruck die größte Rolle. Sie bilden die verbindende Brücke zwischen Sprache und Musik; sie ermöglichen es einerseits, daß sich sprachlicher Ausdruck musikalischem Erlebnis nähert – die Sprache kann zur „Musik" werden – und sie ermöglichen es anderseits, daß die Sprache unmittelbar auf die musikalischen Bildungen Einfluß hat.

Trotz dieser äußerlichen Gemeinsamkeiten ist das Wesen der Sprache und der Musik ein grundverschiedenes. Die Gemeinsamkeiten ihrer äußeren Erscheinungsform lassen die inhaltliche und formale Verschiedenheit beider nicht verkennen. Jede hat ihren eigenen Inhalt und jede folgt in ihrem formalen Aufbau ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten.

Trotzdem hat man vielleicht überall, wo Musik nicht nur zum Tanz gepflegt wurde, eine Vereinigung beider erstrebt und gefunden. Die Sehnsucht des schaffenden Musikers zeigt sich in der Vertonung der Sprache auf möglichste Vollständigkeit des Ausdrucks hin gerichtet. Was dem sprachlichen Ausdruck zum Teile mangelt, der Ausdruck der gefühlsmäßigen Verfassung des Individuums, wurde in Ergänzung zum sachlichen Inhalt der Sprache, der musikalischen Darstellung anheimgegeben. So entstanden die Beziehungen der sprachlichen Inhalte zur Musik. Diese Beziehungen kommen also zu den oben

genannten Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik noch dazu. Man sieht daraus: die Vereinigung von Sprache und Musik ist eine Aufgabe, die auf mannigfache Weise gelöst werden kann. Von jedem Komponisten, der Gesangsmusik geschrieben hat, mußte sie bewältigt werden.

In der Geschichte der Musik, die bekanntlich ungefähr bis zum Jahre 1600 überwiegend Gesangsmusik war, zeigen sich alle diese Lösungsversuche an Hand der aufgefundenen Urkunden. Es dürfte eine der reizvollsten Aufgaben der Musikwissenschaft sein, die Eigenart solcher Lösungsversuche zu untersuchen. Dabei zeigt sich, daß die Eigenart der Zusammenhänge von Musik und Sprache nicht nur von Einzelpersönlichkeiten bestimmt ist, sondern daß oft ganze Gruppen gleichzeitig oder nebeneinander lebender Komponisten Lösungen gefunden haben, die in wesentlichen Zügen übereinstimmen. Ganze musikgeschichtliche Zeitabschnitte zeigen in dieser Art charakteristische Gestaltungen der Gesangsmusik. So auch jene Zeit, in die der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung führt. Es ist daher zum Verständnis dieser Zeit und des besonderen Problems, das hier zu untersuchen ist, eine nähere Beschreibung jener charakteristischen Gestaltung notwendig.

Es gibt vielleicht nichts, was die Entwicklung in der Musik um 1600 hervorragender charakterisiert, als ihre Beziehungen zur Sprache. Keine der mannigfaltigen Veränderungen ihres formalen Aufbaues läßt sich ohne jene grundlegenden Neugestaltungen dieser gegenseitigen Beziehungen verstehen. Dabei machen sich schon im 16. Jahrhundert zwei einschneidende Wendungen hinsichtlich der Lösung des genannten Problems bemerkbar. Einerseits wird die Musik ihres Textes völlig beraubt: sie wird auf Instrumente übertragen. Die Aufgabe wird nicht mehr gelöst, sondern aufgehoben. Man entscheidet sich zugunsten der reinen Musik. Unsere gesamte Instrumentalmusik erlebt in dieser bedeutungsvollen Tatsache ihren Ursprung. Andererseits findet eine Wendung gerade in die entgegengesetzte Richtung statt: die Sprache gewinnt einen ungeheuren Einfluß auf die Musik. Die Beziehungen zwischen beiden werden die denkbar engsten. Man gestaltet sie in einer gegenüber der weiter zurückliegenden Musik neuen Art und Weise. Das hervorragendste Resultat dieser Neugestaltung ist die Monodie.

Die Monodie ist auch ein Lösungsversuch jenes Problems, das durch die Vereinigung von Sprache und Musik gegeben ist. Sie unterscheidet sich vom überlieferten Stil grundsätzlich dadurch, daß die einzelnen musikalischen Bildungen in unmittelbarem Zusammenhang sowohl mit der rhythmisch-akustischen Erscheinungsform der Sprache, als auch mit deren Einzelinhalten (Worten, Sätzen) stehen. Gewiß kannten schon das 14. und 15. Jahrhundert einzelne musikalische Wortausdeutungen, aber erst mit dem Madrigal seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts, ließ sich die Mehrstimmigkeit in steigendem Maße auf Einzelinhalte des Textes näher ein. In den Grundlagen aber gehorchte sie ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten (Nachahmungstechnik), ohne sich um die logischen und psychologischen Ereignisse der Sprache überwiegend zu kümmern. Wenn auch in der Motette eine äußerliche Anpassung der Melodik an das Satzgefüge zu bemerken war, so hatte die musikalische Logik doch ein unbestrittenes Übergewicht im Gesamtkunstwerk. Es wäre trotz madrigalesker Wortvertonung oft möglich gewesen, auf ein und dieselbe Musik verschiedene Texte zu singen, sofern sich diese nur im grundlegenden Stimmungsgehalt und im Satzbau ähnelten.

Demgegenüber herrscht in der Monodie also eine engste Beziehung zwischen Sprache und Musik. Blume hat diese als das „monodische Prinzip" bezeichnet[1]. Die Musik wäre ohne die genaue sprachliche Unterlage gar nicht verständlich. Der Komponist suchte seine Auffassung des Textes durch die Musik darzulegen, indem er ihn „subjektiv ausdeutet"[2]. Er nimmt persönlich Stellung zum Inhalt der Sprache, er lebt sich in die Sprache hinein und verwirklicht seine Stellungnahme, sein Erlebnis der Sprache in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr. So gewinnen die äußere Erscheinungsform der Sprache sowohl wie ihre inhaltlichen Einzelheiten erhöhte Bedeutung dadurch, daß sie die Vertonung bestimmend beeinflussen. Dies ist ungefähr das, was Blume das „monodische Prinzip" nennt. Wir haben das Prinzip jedoch scharf von dem zu unterscheiden, was man unter Monodie versteht[3]. Monodie heißt auf deutsch: „Einzelgesang". Man versteht darunter also den einstimmigen, chorisch oder solistisch besetzten Gesang ohne oder mit Begleitung. Die hauptsächlichsten Formen der Monodie sind daher der gregorianische Gesang, die Gesänge der Troubadours und Minnesänger, das im 14. Jahrhundert entstandene Kunstlied, sowie der rezitativische Stil – die „neue" Monodie –, der gegen 1600 in Florenz aufkam und „den Ausgangspunkt der gesamten modernen Musik" bildet[4]. Es ist verständlich, daß das monodische Prinzip dort seine reinste Verkörperung gefunden hat, woher es seinen Namen hat: in der Monodie. Aber damit ist nicht zugleich ausgesagt, daß das monodische Prinzip der Vertonung sich auf die Monodie allein beschränkt. Die Geschichte der Musikentwicklung im 16. Jahrhundert zeigt uns, daß das monodische Prinzip schon lange vor der Erfindung der florentiner Monodie um 1600 maßgebend für die Vertonung war.

Die eigentliche Neugestaltung fand in der Mehrstimmigkeit des Madrigals und, sofern das Madrigal auf die Motette zurückwirkte, auch in der Motette statt. In diesem Sinne spricht man oft von dem monodischen Gepräge der Einzelstimmen des Madrigals, ja von dem monodischen Charakter eines mehrstimmigen Werkes überhaupt.

Das Madrigal übte dergestalt den größten Einfluß auf die Entwicklung der Monodie aus, gleich wie diese nach ihrer Wiederentdeckung auf die Mehrstimmigkeit zurückwirkte. Es ist wichtig, diese Wechselbeziehung von mehrstimmiger und monodischer Musikform im Auge zu behalten. Wir stehen mit Schütz und Monteverdi in einem Zeitalter musikalischer Umwälzungen, in dem sich neue Formen bilden. Unter dem Eindruck der formalen Veränderungen darf man jedoch nicht die strukturelle Einheitlichkeit übersehen, die Älteres mit Neuem verbindet. Die strukturelle Einheitlichkeit ist durch das monodische Prinzip gewahrt. Das formal Neue ist die Monodie. Die Lage ist kompliziert durch das Nebeneinanderbestehen und durch den Beziehungsreichtum älterer und neuerer Formen. Aber über dieser Mannigfaltigkeit der formalen Erscheinungen steht letzthin der Sieg des monodischen Prinzips. Seine Höhepunkte liegen gleichermaßen in der Madrigal- und Motetten-Komposition des beginnenden 17. Jahrhunderts wie in der Monodie, die in ihrem Anfangsstadium erst bescheidene Ansätze des monodischen

---

[1] Friedrich Blume „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik".

[2] Vergl. Blume, S. 54.

[3] Wir treffen diese Unterscheidung hier im Gegensatz zu der Terminologie Blumes, da sie einer Verwechslung der Begriffe vorbeugt und zudem dem älteren Sprachgebrauch Rechnung trägt.

[4] Vergl. Hugo Riemanns „Musiklexikon", 11. Auflage, S. 1199.

Prinzips verrät. Schütz und Monteverdi gehören zu ihren hervorragendsten Vertretern in der Polyphonie wie in der Monodie.

Hat man somit erkannt, daß das monodische Prinzip das Kernproblem der Musikentwicklung ist, die sich um 1600 vollzieht, so mag es nun von Interesse sein zu erfahren, in welcher Grundeinstellung und in welchen technischen Einzelheiten es sich kundgibt.

Was die Grundeinstellung betrifft, so handelt es sich, wie man schon gesehen hat, um eine besondere Beziehung zwischen Sprache und Musik. Grundlegend für die Gestaltung dieser Beziehungen ist – ganz abgesehen von den inhaltlichen Beziehungen der Sprache zur Musik – zunächst einmal die Nachahmung des gesprochenen Wortes. Die Musik paßt sich der rhythmisch-akustischen Erscheinungsform der Sprache an. Mit möglichster Annäherung wird der Rhythmus der Worte, das längere oder kürzere Verweilen auf den einzelnen Silben, auf die zugehörige Melodie übertragen. Betonte Silben werden in musikalische Längen und Akzente, unbetonte Silben in kurze Notenwerte umgesetzt. Zeigt sich bei syllabischer Vertonung die Betonung der Silben durch längere Notenwerte an, so bei melismatischer Vertonung dadurch, daß die Melismen gerade auf die betonte Silbe eintreten.

Die klangliche Nachahmung spiegelt sich annähernd in einer Wiedergabe der Tonhöhe. Man versucht den Tonfall der Sprache nachzuahmen. Die mannigfaltigen klanglichen Ereignisse des Tonfalls werden vereinfacht durch melodische Hebungen und Senkungen (Sekund-, Terz-Schritte, bei Ausrufen nicht selten Sext.- und Sept.-Sprünge) wiedergegeben.

Das Verfahren, das zunächst primitiv erscheinen mag, gewinnt seine Bedeutung, wenn man bedenkt, daß in keiner Sprache die Längen der Silben in ihrem Verhältnis zueinander – gleich wie der Tonfall – an eine feste Regel gebunden sind. Die Darstellungsweise ermöglicht es also, einer individuellen Sprachgestaltung Rechnung zu tragen, und damit nähern wir uns bereits der Grenze, wo die Nachahmung der äußeren Erscheinungsform der Sprache eine Darstellung dessen wird, was man mit „unmittelbarem Ausdrucksgehalt" der Sprache bezeichnen könnte. Die äußere Erscheinungsform der Sprache dient dem Menschen nicht nur als Vermittler eines logischen Sinnes, eines sachlich richtigen oder falschen Gedankenganges, sondern je nach der inneren Anteilnahme an diesem sachlichen Inhalt schwingt im gesprochenen Wort auch etwas von der Gefühlslage des Sprechers mit. Man hört den Worten eines Vortragenden, gleich ob man den Sinn seiner Ausführungen versteht, an, ob er erregt ist oder ruhig, ob er mit Anteilnahme spricht oder nicht, ob er temperamentvoll vorträgt oder langweilig. Auf dem Wege einer unmittelbaren Wahrnehmung erfährt man auf diese Weise etwas über den Zustand, in dem sich der Sprecher befindet. Wir erfahren etwas über seinen augenblicklichen Zustand, z. B. Erregungszustand; wir lernen seine persönliche Stellungnahme zum Inhalt seiner Worte kennen – in diesem Sinne spricht man z. B. von dem „Brustton der Überzeugung"; ja sogar Charaktereigenschaften spiegeln sich in seinen Worten (z. B. das Temperament). Man sieht: ein „unmittelbarer Ausdrucksgehalt" gehört wesenhaft zur Erscheinung der Sprache. Seine musikalische Gestaltung gehört ebenso wesenhaft zum monodischen Prinzip. Mag sich die Übertragung vom Sprecher zum Hörer letzthin intuitiv vollziehen – eine wesentliche Rolle spielen natürlich auch die Mitteilungen durch das

Mienenspiel und die Gebärden: die äußere Erscheinungsform der Sprache, ihre akustische Gegebenheit, der Rhythmus und Tonfall des gesprochenen Wortes sind dabei doch von entscheidender Bedeutung.

In der musikalischen Gestaltung hievon darf man daher bis zu einem gewissen Grade auch hier noch von einer Nachahmung sprechen. Indessen sind solche Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Ausdruck feinster Natur. Ihre Mannigfaltigkeit bereitet einer begrifflichen Fassung die größten Schwierigkeiten, um nicht zu sagen, daß sie unmöglich ist. Ihre „Erklärung" ist eine musik-psychologische Aufgabe, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Dagegen muß bemerkt werden, daß der Stile concitato ein Teilproblem derartiger Beziehungen darstellt.

Man versteht unter Stile concitato eine eigenartige, mehr oder weniger abgrenzbare musikalische Darstellungstechnik, deren Ziel es ist, zusammen mit einer sprachlichen Darstellung insbesondere Erregungszustände zu schildern. Die Bezeichnung sowie die Technik selbst kam anfangs des 17. Jahrhunderts durch Monteverdi auf.

Es ist leicht einzusehen, daß eine musikalische Schilderung der Erregung im Zusammenhang mit der Sprache in weitgehendem Maße von den Beziehungen Gebrauch machen wird, die zwischen einer Vertonung und dem „unmittelbaren Ausdrucksgehalt" der Sprache bestehen. In der Tat liegt ein wesentlicher Teil der Zusammenhänge zwischen musikalischem und sprachlichem Ausdruck beim Stile concitato in einer Nachahmung des sprachlichen Ausdrucks durch die Musik. Wie diese beschaffen ist werden wir später sehen. Zunächst sei nur festgehalten, daß der Stile concitato dergestalt ein Teilproblem solcher Beziehungen ist.

Indessen erschöpfen sich die grundlegenden musik-psychologischen Voraussetzungen des Stile concitato damit nicht. Denn die Beziehungen der musikalischen Gestaltung zu der äußeren Erscheinungsform des gesprochenen Wortes allein bilden nicht die Gesamtheit aller Beziehungen, die zwischen Sprache und Musik im monodischen Prinzip herrschen.

Dazu gehören nun in Ergänzung der bisher beschriebenen Zusammenhänge ganz wesensmäßig die Beziehungen, die zwischen der musikalischen Gestaltung und dem gedanklichen Inhalt der Sprache sichtbar werden. Sie treten im monodischen Prinzip der Jahrhundertwende und späterhin in dreifacher Hinsicht hervor.

Einmal ist es der logische Gedankengang, der durch Betonungen einzelner Worte und Satzteile eine dem Sprachgebrauch angepaßte Vertonung erfährt. Ähnlich wie der Rhythmus und der Tonfall des einzelnen Wortes die musikalische Darstellung beeinflußte, werden einzelne Worte und Satzteile je nach ihrer Bedeutung im logischen Zusammenhang des Satzes durch geeignete Vertonungsmerkmale hervorgehoben. Aber während dort die Vertonung in keiner unmittelbaren Beziehung zum Sinn und Bedeutungsgehalt des Wortes stand, wird hier gerade der Bedeutungsgehalt im Sinne des logischen Zusammenhanges betont. Daß damit einer persönlichen Auffassung des Textes Rechnung getragen werden kann, liegt auf der Hand. Die Mittel, deren sich die musikalische Darstellung dabei bedient, sind teilweise dieselben. Durch rhythmische Dehnungen und melodische Hebungen werden ganz ähnlich wie im ausdrucksvollen Vortrag einzelne wichtige Worte oder Satzteile in der Vertonung hervorgehoben. Eine Fülle technischer Einzelheiten dient diesem Zweck. Sie gleichen

einander im Prinzip alle dadurch, daß sich die musikalische Darstellung der Worte oder Satzteile, die hervorgehoben werden sollen, von der sie umgebenden Vertonung abhebt. Die verschiedenen Höhen der Lage treten in Gegensatz zueinander, melismatische Vertonung – gleichsam eine rhythmische Dehnung der Silbenlänge – hebt sich von syllabischer Vertonung ab, Höhepunkte und Tiefpunkte werden bedeutungsvoll, die abschließende Wirkung der Kadenz tritt in Gegensatz zur Fortspinnungstechnik, Dissonanzen stehen wohlklingenden Akkorden gegenüber, wichtige Worte und ähnliche Gedankengänge werden wiederholt usw. Mit allen erdenklichen Mitteln sucht man seine Auffassung des Textes darzulegen.

Dazu kommen nun noch zwei Erscheinungen, die in der musikalischen Gestaltung sprachlicher Inhalte im monodischen Prinzip von außerordentlicher Bedeutung sind: die Tonmalerei und die Tonsymbolik.

Unter Tonmalerei versteht man die musikalische Darstellung von Begriffen auf Grund gewisser Zusammenhänge, die zwischen der Musik einerseits und der gegenständlichen Erscheinung des Begriffsinhalts andererseits bestehen. Solche Zusammenhänge werden meist durch Bewegungsvorgänge vermittelt, zu denen der Begriffsinhalt in näherer Beziehung steht, indem die melodische Bewegung das charakteristische Bewegungsmerkmal des Gegenstandes wiederzugeben versucht. So stellt man zur Zeit Schützens und Monteverdis vor allem Begriffe der Naturwelt wie: „Welle", „Wasser", „Wind", „Feuer", „Flamme", „fliegen" usw. durch entsprechende melodische Bewegungen dar. Tonmalerische Darstellungen der menschlichen Bewegungen wie: „gehen", „laufen", „hinabsteigen", „sitzen", „schreiben" usw. sowie die Darstellung rednerischer Gebärden sind besonders für Schütz hervorzuheben[1]. Aber schon aus der tonmalerischen Darstellung der Gebärden geht hervor, daß außer Bewegungsvorgängen auch bildhafte Vorstellungen den Zusammenhang zwischen Musik und Begriffsinhalt vermitteln können. In der Tat findet man bei Schütz, auf dessen bildhafte Darstellung schon mehrfach hingewiesen wurde[2], anschauliche Vertonungen von Worten wie: „Baum", „Gebirge", „Wolle" und ähnliche, bei denen das Bild der Noten, vor allem deren zackige Linienführung, die bildhafte Gestalt der betreffenden Gegenstände wiederzugeben versucht[3].

Zu derartigen Erscheinungen gesellen sich Tonmalereien akustischer Natur. Auch hier macht sich bei Schütz und Monteverdi eine Neigung zur Darstellung von Naturklängen bemerkbar (das Blöken der Schafe, das Krähen des Hahns, Pferdegetrappel, Echoeffekte). An menschlichen Äußerungen ist es natürlich die Sprache selbst, die zum Gegenstand der musikalischen Schilderung gemacht wird. Die Anpassung der musikalischen Darstellung an den Rhythmus und Tonfall der Sprache ist im Grunde nicht viel anderes, als eine tonmalerische Darstellung[4].

---

[1] Worauf namentlich Friedrich Spitta in seiner Schrift: „Die Passionen von H. Schütz" hinweist.

[2] Besonders durch André Pirro „Heinrich Schütz".

[3] Dazu kommt die tonmalerische Darstellung von Dimensionsbegriffen wie: „groß", „lange" oder zahlenmäßiger Vielheit, die durch verhältnismäßig lange Notenwerte bzw. durch eine Vielheit kurzer Notenwerte dargestellt werden.

[4] Man beachte besonders bei Monteverdi die meist aufsteigende Richtung der Melodik bei Fragewörtern. Vergl. Paul Mies „Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert. Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1921—1922.

Darüber hinaus bedeutet eine solche Anpassung jedoch oft noch viel mehr als nur die Nachahmung einer gegenständlichen Erscheinung. Man sucht sich nämlich bei derartigen Imitationen mit Vorliebe solche Worte aus, deren Inhalt die begriffliche Formulierung eines Gefühlszustandes darstellt, deren Inhalt stark „gefühlsbeladen" ist. Im ausdrucksvollen Vortrag solcher Worte nähert sich deren Sprachklang naturlautartigen Äußerungen des Menschen wie z. B. bei Ausrufen des Schreckens, des Schmerzes, der Freude oder bei Worten wie: „weinen", „seufzen", „lachen", „singen" usw. Indem die Vertonung den Sprachklang derartiger Worte nachzuahmen versucht, geht sie über eine tonmalerische Darstellung der Sprache hinaus und nähert sich dem, was man Tonsymbolik nennt, d. h. sie verfolgt letzthin nicht mehr den Zweck den Sprachklang nachzuahmen, sondern sie versucht im wesentlichen Gefühle darzustellen.

Unter Tonsymbolik versteht man also eine musikalische Darstellungsweise, die in Verbindung mit dem Text mehr oder weniger unmittelbar einen Gefühlszustand zum Ausdruck bringt, dessen Eigenart aus dem Inhalt des Wortes oder Gedankens hervorgeht.

Solche Gefühlszustände sind natürlich von Mensch zu Mensch verschieden. Sie hängen nicht zuletzt vom Grad und von der Art jener inneren Anteilnahme ab, die der Komponist am Inhalt des Textes nimmt. In der Tonsymbolik zeigt sich daher eine der persönlichsten Gestaltungsmöglichkeiten des monodischen Prinzips. Kein Wunder, daß sie im Schaffen von Schütz und Monteverdi die allergrößte Rolle spielt.

Die psychologischen Voraussetzungen, wie solche Symbolbildungen zustande kommen, können hier natürlich nicht näher untersucht werden. Man sieht wie in den erwähnten Beispielen, daß sich die Tonsymbolik von der Tonmalerei nicht immer scharf trennen läßt. Die beiden Begriffe unterscheiden sich im wesentlichen durch den Inhalt, für den sie die musikalische Äußerung bilden. Die Tonmalerei stellt mehr Gegenständliches der optischen und akustischen Welt musikalisch dar, während die Tonsymbolik die musikalische Äußerung von Gefühls- und Erregungszuständen bildet. Freilich ist gerade das Gegenständliche oft Ausdruck psychischer Ereignisse und so bedient sich auch die Tonsymbolik nicht selten der musikalischen Nachahmung. Im einen Fall deckt sie sich also fast mit der tonmalerischen Darstellung, im andern Grenzfall nähern sich die Beziehungen, die zwischen musikalischem Ereignis und Erlebnisinhalt bestehen, der Grenze sprachlichen Ausdrucksvermögens. Wir erleben dann zwar die tonsymbolische Bedeutung der musikalischen Erscheinung, auf welchem Wege diese jedoch zustande kommt bleibt uns verschlossen.

Die Tonsymbolik der hier in Frage stehenden Zeit bewegt sich zwischen diesen beiden Grenzfällen. Sie läßt sich im großen ganzen in zwei verschiedene Arten gliedern: in Tonsymbole melodischer Natur und in Tonsymbole klanglicher Natur. In den Tonsymbolen klanglicher Natur erkennt man unschwer den zweiten der aufgestellten Grenzfälle. Daß z. B. dem Dur-Dreiklang die tonsymbolische Bedeutung der Freude so oft zukommt, ist schon kaum mehr erklärbar. Bei den Tonsymbolen melodischer Natur dagegen ist zu sagen, daß sie sich im allgemeinen in sehr weitgehendem Maße der tonmalerischen Vermittlung bedienen. Im Besonderen ist andererseits gerade bei Schütz mitunter eine tonsymbolische Melodik anzutreffen, deren Beziehungen zum dargestellten Einzelinhalt mit Worten kaum mehr auszudrücken ist.

Eine ungeheure Fülle feinster seelischer Regungen spiegelt sich in der Tonsymbolik. Ihre mannigfache Anwendung auch nur aufzuzählen, würde hier zu weit führen. So wollen wir uns nur auf das Wichtigste beschränken. Geht man dabei von der Tonsymbolik Schützens und Monteverdis aus, so ist darin keine Einschränkung zu betrachten, im Gegenteil: Schütz und Monteverdi sind, was die Verwirklichung des monodischen Prinzips betrifft, die bedeutendsten Erscheinungen ihrer Zeit. Man könnte sie deren umfassendste Vertreter nennen. Dagegen ist die Tonsymbolik dieser beiden Meister auch zeitgebunden. Was sich an Tonsymbolen dort findet, darf im großen ganzen über den Einzelfall hinaus als der gesamten Zeit eigen angesehen werden. Zumindest gilt dies für die Prinzipien, die der tonsymbolischen Gestaltung zugrunde liegen. Das heißt also: was die musikalischen Bildungen an und für sich und was ihre tonsymbolischen Beziehungen zu irgendwelchen Wortinhalten betrifft, darin herrscht im Schaffen der ganzen Epoche weitgehende Übereinstimmung. Dagegen muß man von den verschiedenen Prinzipien der tonsymbolischen Gestaltung die von Persönlichkeit zu Persönlichkeit verschiedene Anwendung der Tonsymbolik unterscheiden. Dabei nun treten erst die ganzen Unterschiede zu Tage, die das Schaffen eines Meisters in seiner einmaligen individuellen Gestaltung von dem anderer Meister unterscheidet. Ein Beispiel mag diesen wichtigen Sachverhalt noch weiter klären.

Der übermäßige Dreiklang findet als Tonsymbol bei Schütz häufig Verwendung. Diese Erscheinung beschränkt sich jedoch nicht auf Schütz allein. Bei G. Gabrieli und den Vertretern der chromatischen Madrigale wie z. B. Festa, Willaert, Lasso und Gesualdo sowie bei Monteverdi tritt der übermäßige Dreiklang ebenfalls als Tonsymbol auf. Dieses Tonsymbol ist also der durch die angegebenen Meister bestimmten Zeit eigen. Greifen wir nun bei Schütz einen Einzelfall heraus, so findet man den übermäßigen Dreiklang z. B. auf den Begriff „Welt", was jene bei Schütz so häufig in Erscheinung tretende Grundhaltung darlegt, die man mit den Worten ausdrücken könnte: „die Welt ist die Ursache aller Leiden". So allgemein der übermäßige Dreiklang zur Zeit Schützens als Tonsymbol verwendet wird, diese Anwendung ist natürlich eine persönliche. Sie ergibt sich aus dem Schütz eigenartigen Erleben und so ist also zwischen einer bestimmten Art von Tonsymbol und seiner einmaligen Anwendung zu unterscheiden[1].

Im Folgenden interessieren uns nur die verschiedenen Prinzipien der Tonsymbolik. Sie legen uns, vom Einzelfall abgesehen, eine der zahlreichen Beziehungen zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung dar, wie sie im monodischen Prinzip der Zeit zu Tage tritt.

Es wurde schon erwähnt, daß sich die Tonsymbolik in zwei Gruppen zusammenfassen läßt, in solche melodischer und klanglicher Natur. Unter die letzteren wollen wir hier der Einfachheit halber auch die Tonsymbolik der Chromatik und der Dissonanzen zählen, wohl bewußt, daß eine so einseitige Betrachtungsweise dem Charakter der Dissonanz und der Chromatik nicht ganz gerecht werden kann. Was die Dissonanz betrifft, so war ja Monteverdi bekanntlich einer ihrer Meister und zwar deshalb, weil

[1] Auf der Grundlage einer solchen Unterscheidung läßt sich vom Kunstwerk aus, unter Beobachtung von Vorsichtsmaßregeln, eine wissenschaftlich begründete Beobachtung über die Persönlichkeit des Komponisten durchführen. Besonders im Zeitalter der Monodie, in dem sich eine so subjektiv bedingte Gestaltung der Musik ausprägt, verspricht dieser Weg sichere Resultate.

ihm die tonsymbolische Verwendung der dissonierenden Zusammenklänge die Berechtigung gab, sich allerhand Freiheiten in der Dissonanzbehandlung zu gestatten. Immerhin waren diese Freiheiten nicht so neu, wie uns sein erbitterter Gegner Artusi glauben machen will[1], denn Monteverdi wies mit Recht auf ähnliche Stellen bei Luca Marenzio hin und in neuerer Zeit konnte R. Schwartz in seiner Untersuchung über die Frottole im 15. Jahrhundert dort schon ähnliche Bildungen nachweisen[2]. Durchaus modern im Sinne der damaligen Zeit war dagegen das musikalische Gestaltungsprinzip Monteverdis, das er selbst mit den Worten formulierte: „Das Wort sei die Gebieterin der Harmonie, nicht Sklavin derselben“[3].

Der Ausdrucksgehalt der Dissonanz wird bei Schütz und Monteverdi (und vielen anderen) zur Darstellung starker innerer Spannungen verwendet. Sie dient gleichermaßen als Ausdruck des Leidens, des Schmerzes, der tragischen Situation, wie zur Charakterisierung des Erfüllung verheißenden Liebesverlangens. Ganz ähnliche Gefühle werden auch durch die Chromatik dargestellt. Schon einzelne chromatische Töne verwendet man tonsymbolisch. So spricht z. B. Leichtentritt schon bei G. Gabrieli von einer traditionellen Verwendung des „es“ auf „suavis“[4]. Chromatische Akkorde wie der übermäßige Dreiklang werden ähnlich behandelt.

Unter den konsonierenden Akkorden spielen Dur und Moll als Tonsymbole eine hervorragende Rolle, zumal wenn beide Akkorde auf demselben Grundton aufgebaut sich unmittelbar folgen. In solchen Fällen dient dies zum musikalischen Hinweis auf einen Stimmungsumschwung, der sich aus dem Text ergibt. Jedoch bewahren der Dur- und Moll-Akkord auch losgelöst von einer unmittelbaren Gegenüberstellung gelegentlich ihre tonsymbolische Bedeutung (Freude bzw. Niedergeschlagenheit). Diese Art von Tonsymbolik mochte nicht zuletzt auch mit dazu beigetragen haben, die fortschreitende Herauskristallisierung unserer modernen Tonarten (Dur und Moll) zu unterstützen.

Wie weitgehend das Empfinden der Dur-Moll-Tonalität in die Kunstmusik jener Zeit hineingriff, zeigt sich in einer weiteren tonsymbolischen Anwendung dieser tonartlichen Beziehungen. Um den Ausdruck der Überraschung oder eines sich plötzlich vollziehenden Ereignisses zu charakterisieren, benützt man nämlich das Mittel, die Tonart unvermittelt zu verlassen. Solche „überraschende Harmoniefolgen“ (ohne modulatorischen Übergang) kennt man schon von den erwähnten Chromatikern her. Ob sie dort schon diese Wirkung hatten, ist natürlich nicht in jedem Einzelfall sicher festzustellen. Bei Schütz und Monteverdi ist man dessen gewiß, was aus den Wortinhalten, bei denen sie angewandt sind, hervorgeht[5].

Über solche Einzelfälle hinaus werden jedoch ganz allgemein die tonartlichen Beziehungen der Akkordfolgen im Sinne der Darstellung des Textes gebraucht. Modu-

[1] Vergl. die Ausführungen Vogels in „Claudio Monteverdi“, Viertelj.schrift f. Musikwissensch. 1887.
[2] Viertelj.schrift f. Musikwissensch. 1886.
[3] „L'oratione sia padrona del armonia e non serva“ aus der „Dichiaratione“ zu den „Scherzi musicali“ 1607 von Monteverdis Bruder Giulio Cesare.
[4] Leichtentritt, „Geschichte der Motette“, S. 233.
[5] Daß solche überraschende Harmoniefolgen vom „Orfeo“ ab immer seltener werden, darauf weist Egon Wellesz in seiner Studie „Cavalli und der Stil der venezianischen Oper“ hin. Dies hängt wohl gerade mit der fortschreitenden Herrschaft der Dur-Moll-Tonalität in der Kunstmusik zusammen.

lationen, Verknüpfungen von Dreiklängen, deren Grundtöne sich im Abstand von ganzen Tönen folgen, vorübergehende Ausweichungen usw. stehen in engem Zusammenhang mit psychologischen Ereignissen der Sprache. Charakteristische Klangbilder wie der Dur- und Moll-Dreiklang oder wie der übermäßige Dreiklang und der verminderte Septakkord behalten ihren tonsymbolischen Ausdrucksgehalt, auch wenn sie vom gleichzeitigen Zusammenklang des Akkordes losgelöst, nur noch in der melodischen Linie durchtönen[1].

Die Tonsymbole melodischer Natur lassen sich nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Einmal ist es die Richtung des Melodieverlaufs, die tonsymbolische Bedeutung erlangt. Begriffe wie „Auferstehung", „Himmelfahrt", „Erhebung", „Freude" usw. werden schon damals durch aufsteigende Linien dargestellt. Im Gegensatz dazu charakterisiert die absteigende Linie die „Niedergeschlagenheit", „Trauer", „Tod", „Leiden". Die hohe melodische Spannung, in der damals größere Sprünge empfunden wurden, wird bei Quart-, Quint-, Sext- ja Sept-Sprüngen zum Ausdruck hochaffektiver seelischer Lagen verwandt, wie bei Schmerzensrufen oder sonstigen Begriffsinhalten, die auf dementsprechende Erlebnisse hinweisen (Tod, Liebe, Verzweiflung).

Ferner sind hier gewisse rhythmische Eigenheiten der melodischen Bildungen zu erwähnen, die von tonsymbolischem Ausdrucksgehalt erfüllt sind. Hieher gehören die Übergänge von zweiteiligem in dreiteiligen Rhythmus, welch letzterer ja von jeher schon bei freudigen Tänzen Verwendung fand. Synkopische Bildungen verwendet Monteverdi zur Darstellung des „Zauderns", der „Unentschlossenheit" und ähnlicher seelischer Lagen. Worte wie „seufzen", „sterben" u. dgl. m. werden in tonmalerischer Tonsymbolik oft durch Pausenunterbrechungen des Melodieflusses wiedergegeben.

Von ganz besonderer Bedeutung in der Tonsymbolik werden bestimmte rhythmische Gestaltqualitäten wie Sechzehntel-Motive, Läufe und Tonwiederholungen, deren rasche Tonfolgen Erregungszustände wiederspiegeln. An und für sich sind solche Bildungen zwar nicht neu. Schon im 15. und 16. Jahrhundert stand die Praxis der Kolorierung in Blüte[2]. Bezeichnend für das 17. Jahrhundert ist es jedoch, daß solche Bildungen je nach ihrer Eignung im Sinne eines neuen Ausdrucksgehaltes verwandt werden. Es zeigt sich darin wieder einmal mehr das Wesen des neuen Gestaltungswillens. Die stereotypen Verzierungsfloskeln hatten natürlich in einer Zeit, die alle Möglichkeiten der Vertonung in den Dienst sprachlicher Ausdrucksgestaltung stellte, ihre Daseinsberechtigung als bloße Verzierungen verloren. Was davon übrig blieb, war entweder unmodern, oder wurde mit neuem Ausdrucksgehalt erfüllt. Dazu kamen neue Bildungen, unmittelbar im Hinblick auf tonsymbolischen Gehalt erfunden.

Hand in Hand mit dieser Entwicklung ging die zunehmende Genauigkeit der Niederschrift. Monteverdi hat sich darin die größten Verdienste erworben; auch sie ist das Ergebnis des neuen Gestaltungswillens.

---

[1] Diese Erscheinung darf sogar als typisch für die Monodie angesehen werden. Indem sich alle musikalischen Ereignisse in einer Gesangsstimme, deren Begleitung oft nur ungefähr notiert wurde, verdichteten, mußte man auf die mannigfaltigen Klangbiegungen der Mehrstimmigkeit verzichten. Einen Ersatz für diesen Verzicht, der im Hinblick auf die venetianischen und chromatischen Klangekstasen schwer fallen mußte, fand man in der erwähnten Erscheinung.

[2] Vergl. Max Kuhn: „Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts".

Dieser ist nicht nur auf die musikalische Gestaltung sprachlicher Inhalte überhaupt gerichtet, sondern er ist auf ganz bestimmte sprachliche Inhalte hin gewandt. Ganz allgemein kann gesagt werden, daß die Zeit um Monteverdi nach Ausdruck für gesteigerte Gefühle, für Erregungen strebt[1]. Der Stile recitativo, zunächst eine mehr formale Bezeichnung, geht nach und nach in den Stile rappresentativo über. Man versteht darunter eine Darstellungsweise, deren Ziel es ist, ähnlich wie im ausdrucksvollen Vortrag, die einzelnen Worte mit größter Anteilnahme des persönlichen Erlebens zu interpretieren. Man wählt mit Vorliebe, und nicht nur in der Oper, solche Texte, die es dem Komponisten erlauben, höchst gesteigerte Erregungen darzustellen. Im Jahre 1607 verkörpert sich dieser Stil am reinsten in Monteverdis berühmtem „Lamento d'Arianna". Der Stile concitato, der im Rahmen des Stile rappresentativo entstanden ist, ist die geradlinige Fortsetzung dieser Bestrebungen.

Wie man andererseits sieht, ist der Stile concitato durchaus nicht die einzige Darstellungstechnik, mit der Erregungszustände dargestellt werden. Im „Lamento d'Arrianna" und im „Orfeo" z. B. dienen demselben Ziel die schon erwähnten Tonsymbole der melodischen Sprünge (worunter auch Septimen-Sprünge), vor allem aber die Dissonanz und ein lebhafter Wechsel in der Harmonik, worauf K. F. Müller hinwies[2]. Sie alle sind jedoch im Grunde demselben Gestaltungswillen entsprungen, der auch den Stile concitato zeitigte, ja sie gehören bis zu einem gewissen Grade mit zur Erscheinung des Stile concitato. Die Darstellung affekthafter Gefühlszustände gehört eben wesensmäßig zur Erscheinung der Spätrenaissance[3] (sofern man darunter eine zeitlich ungefähr abgrenzbare Musikepoche versteht, in der relativ Neues geboren wurde).

Es ist somit nicht leicht, den Stile concitato in scharfen Grenzen zu umreißen und darüber zu entscheiden, wo der Stile rappresentativo aufhört bzw. wo er in den Stile concitato übergeht. Dazu kommt noch eine weitere Schwierigkeit. Sie besteht darin, daß der Stile concitato nicht allein eine Erscheinung der Monodie ist, sondern daß er oft auch der Mehrstimmigkeit angehört. Wir werden daher nach geeigneten Gesichtspunkten suchen müssen, die die Erscheinung des Stile concitato von ähnlichen Erscheinungen abheben.

Jener Wesenszug der Musikrenaissance macht sich nun in einem bestimmten Fall besonders bemerkbar, der als letzter hier angeführt sei, nämlich in den melismatischen Tonsymbolen. Die weitaus wichtigsten davon sind die Verherrlichungsmelismen. In ihnen äußert sich die Einstellung, die der Komponist zum Gegenstand seiner musikalischen Darstellung einnimmt. Allein die Erscheinung der melismatischen Vertonung im Gegensatz zur syllabischen Vertonung vermag schon tonsymbolischen Ausdrucksgehalt darzustellen. Als solche ist die Verherrlichungsmelismatik uralt. Im frühesten Mittelalter

---

[1] Schon Winterfeld schrieb in seinem Buch „Johannes Gabriel und sein Zeitalter" II. Teil S. 35, daß man nach „Tönen der Leidenschaft" strebt.

[2] K. F. Müller: „Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken", S. 42. Dissertation 1931. Paul Funk.

[3] Darauf weist z. B. der von Adrian Petit Coclicus geprägte Ausdruck „musica reservata" hin. Vergl. Riemann-Einstein „Musik-Lexikon", 11. Auflage, S. 1495. Von Erscheinungen der Musik zeugen dafür die großartige Prachtentfaltung der Venezianer, die Entwicklung des Madrigals (Herauskristallisierung des monodischen Prinzips), die Monodie überhaupt und die Entstehung der dramatischen Oper.

beherrscht sie schon gewisse Formen (Concentus, Hallelujah, Evovae). Der Gegenstand, der dort verherrlicht wird, hat sich, was die geistliche Musik betrifft, bis auf Schütz und Monteverdi nicht geändert. Dagegen greift die Verherrlichungsmelismatik auch auf die weltliche Musik über. Bei Schütz und Monteverdi weist sie in der geistlichen und weltlichen Musik einen beträchtlichen Umfang auf, wobei sich ungefähr vom Jahre 1610 an bezüglich der melodischen Beschaffenheit, die solche melismatischen Bildungen aufweisen, ein starkes Hervortreten kurzer Notenwerte (16tel-Läufe, -Motive und -Tonwiederholungen) bemerkbar macht[1]. Die Verherrlichung gewinnt immer mehr einen ekstatisch-erregten Charakter.

Betrachtet man nun ein so charakteristisches Merkmal des monodischen Prinzips wie z. B. die Melismatik, so zeigt sich, daß diese Darstellungstechnik in überaus mannigfaltiger Weise Verwendung findet. Sie wurde erwähnt als ein Mittel zur Silbenbetonung im einzelnen Wort und zur Abhebung von ganzen Worten im Satz, dann bei der Tonmalerei und endlich in der Tonsymbolik. Man erkennt daraus die Vieldeutigkeit der Melismatik. Dasselbe ließe sich aber ebenso von den Tonwiederholungen sagen, in ähnlicher Hinsicht von überhaupt allen musikalischen Symbolen und gerade diese Vieldeutigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel gehört wesenhaft zur Erscheinung des monodischen Prinzips. Gewiß mag im Einzelfall eine bestimmte Deutung bevorzugt sein, sie bleibt darum immer noch eine Deutung, deren Gültigkeit nicht felsenfest steht. So muß man sich nach einem weiteren Gesichtspunkt umsehen, der dazu dienen kann, den Sinn einer musikalischen Darstellung zu ergründen.

In der Hauptsache dient dazu eine genaue Kenntnis dessen, was man mit der „Ausdrucksrichtung einer Zeit" bezeichnen könnte. Stellt diese zwar auch wieder eine Deutung dar, so doch eine Deutung als umfassende Einheit, die sich auf eine Unmenge von Einzelzügen stützt, woraus sich nunmehr wieder das Wesen einer Einzelheit bestimmen läßt. Eine und dieselbe Einzelerscheinung kann also je nach dem „Zeitgeist" von ganz verschiedenem Ausdrucksgehalt erfüllt sein.

Bei der Betrachtung des monodischen Prinzips ist man schon den gegebenen historischen Tendenzen nach geradezu vor die Aufgabe gestellt, zu deuten. Die engen Beziehungen zwischen sprachlichem Inhalt und Musik fordern dies zum Verständnis des monodischen Prinzips. Betrachtet man daher eine Einzelerscheinung, so muß man sich jeweils nach dem Geist der Zeit umsehen, und von dieser Leitlinie ausgehend läßt sich nunmehr der grundlegende Zusammenhang dieser Ausführungen mit unserem besonderen Thema herstellen.

Als wesentliche Merkmale ergeben sich aus dem Gesagten zwei Hauptkennzeichen, die das monodische Prinzip der in Frage stehenden Zeit charakterisieren.

---

[1] Im Gegensatz zur Verherrlichungsmelismatik könnte man melismatische Bildungen auf Worte wie: „Hölle", „Wucher", „verführen" als „Verdammungsmelismatik" bezeichnen. In ihr äußert der Komponist seine mißbilligende Gefühlseinstellung. Sie ist bei Schütz – übrigens auch bei J. S. Bach – sehr häufig.

Das ist einmal das „liebevolle Eingehen" auf psychische Einzelinhalte der sprachlichen Darstellung, ein Verfahren, dessen durchgreifende Anwendung zur Zeit Monteverdis alles übertrifft, was in dieser Hinsicht bisher in der Musik zu Tage trat (mitunter wurde es sogar soweit getrieben, daß sich die Darstellung einer schablonenmäßigen, rezeptartigen „Manier" bedenklich näherte). Der Stile concitato nun ist auch ein Einzelzug dieser Grundhaltung. Er ist eine Erscheinung des monodischen Prinzips. Indem man ihn betrachtet, betrachtet man einen Sonderfall der Beziehungen, die zwischen Sprache und Musik im monodischen Prinzip zu Tage treten.

Als zweites Kennzeichen ergibt sich das bestimmte Ziel, auf das der Ausdruckswille gerichtet ist. Für die Zeit Monteverdis läßt sich dieses noch genauer fassen, als es Winterfeld getan hat[1]. Man kann nämlich sagen, daß der Ausdruckswille zur dramatischen Gestaltung hinstrebt. Damit ist zugleich ausgesagt, welcher Art die Erlebnisse sind, die zur Darstellung gelangen. Es sind nicht nur solche, die sich durch stärkste innere Spannung auszeichnen, sondern zur dramatischen Darstellung gehört auch noch die Darstellung einer entscheidenden Lage, sei es in Form einer äußerlichen Handlung, sei es in Form eines inneren Geschehens. Im dramatischen Höhepunkt drängen die Spannungen zur Entladung, zu einer Wendung irgendwelcher Art. So ist es bezeichnend für den Stile concitato, daß er gerade in einem derartigen entscheidenden Augenblick, nämlich im „Combattimento di Tancredi e Clorinda", am auffälligsten in Erscheinung tritt. Man sieht: auch was die Neigung der musikalischen Gestaltung zur dramatischen Darstellung insgesamt betrifft, ist der Stile concitato eine Erscheinung seiner Zeit[2].

Es wird daher nicht zuletzt zur Aufgabe dieser Arbeit gehören, die verschiedenen Erscheinungen, die gleichermaßen diesem Gestaltungswillen angehören, mit dem Stile concitato in Beziehung zu setzen, um so in Ergänzung zu unserem kurzen Abriß des monodischen Prinzips erst den Rahmen zu vervollständigen, in dem der Stile concitato entstand und sich auswirkte. Daß damit auch die vielfältigen formalen Entwicklungen, die Aufführungspraxis, die ständigen Wechselbeziehungen von monodischer und polyphoner Gestaltung und die Entwicklung der instrumentalen Begleitung gestreift werden mußten, liegt auf der Hand. Hier wurde versucht, durch knappe historische Längsschnitte die Erscheinung des Stile concitato und was damit zusammenhängt, verständlich zu machen und in die Lage der Musik um 1625 einzugliedern.

Die historische Bedeutung des Stile concitato liegt nicht allein darin, daß er ein typisches Symptom seiner Zeit genannt werden muß. Die höchst eigenartige Technik der musikalischen Darstellung von Erregungszuständen ist ebenso belangreich. Mit ihr vervielfältigen sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik um ein Beträchtliches. Die Einwirkungen davon sind allenthalben zu verspüren. Die vorliegende Arbeit greift hier einen Sonderfall heraus, nämlich die Einwirkungen von Monteverdis Stile concitato auf das Schaffen von Heinrich Schütz und dieses Problem verdient aus zwei Gründen Interesse.

Einmal führt uns die Untersuchung zu einem tieferen Verständnis von Schützens Wesensart und Schaffen. Die Art und Weise, wie er sich mit dem Stile concitato aus-

---

[1] Vergl. Anmerkung [1], S. 23.

[2] Am auffallendsten zeigt sich die dramatische Darstellung in Italien bei Monteverdi vom „Orfeo" ab (1607).

einandersetzte, wie er den Stile concitato in seine eigene Gestaltung eingliederte, wie er ihn verarbeitete und umdeutete, dient dazu, das Gesamtbild seiner Persönlichkeit zu vervollständigen. Die Forschung ist an diesem Problem nicht achtlos vorübergegangen. Schon Winterfeld weist auf Zusammenhänge zwischen Schütz und Monteverdi hin. Er und alle seine Nachfolger haben sich jedoch nur auf allgemein gehaltene Andeutungen beschränkt, die über eine bloße Feststellung der Beziehungen nicht wesentlich hinausgingen. Die Arbeit sucht hier also auch eine Lücke auszufüllen.

Zum anderen verdient das Problem aber noch Beachtung, weil durch Schütz der Stile concitato, d. h. die „heutige Italianische" Manier nach Deutschland übertragen wurde und zwar in einer Weise, die dem Verständnis des deutschen Hörers gerecht wurde. Schütz selbst macht in seinem Vorwort zum 7. Band der „Symphoniae sacrae" auf die zwiespältige Lage aufmerksam, die durch die zahlreichen Italiener an den deutschen Höfen geschaffen war[1]. Er selbst stand deswegen in dauerndem Zwiespalt mit seiner Umwelt. „Er denkt an Deutschland in Italien, an Italien in Deutschland"[2]. Dazu kommt noch, daß, was an italienischer Musik in Deutschland verbreitet war, von den Deutschen gar nicht verstanden werden konnte, weil die Voraussetzungen für jene neue Musizierweise fehlten. Die fähigsten Köpfe waren es im allgemeinen nicht, die dem Rufe eines deutschen Fürsten Folge leisteten. Die gekrönten Häupter legten auch weniger Wert auf eine ernste Kunst als auf äußeres Virtuosentum, um sich gegenseitig mit ihren Kapellen den Rang abzulaufen. Unter dieser ganzen Atmosphäre hatte Schütz viel zu leiden. Mit Recht kränkten ihn die Erfolge, die die Oberflächlichkeit feierte. Sie kränkten ihn um des Ansehens der deutschen Kunst willen – denn diese scheint bei den Italienern wiederum nicht sehr geachtet gewesen zu sein[3] – und nicht zuletzt auch der ernsten Ausdrucksmöglichkeiten wegen, die er im neuen Stil erblickte. Mit Schütz kam daher der Stile concitato in einer Form nach Deutschland, die zu dem, was man bisher davon gehört hatte, in tiefem Gegensatz stand. Er und nicht die Italiener, die die modische Laune der Fürsten herbeigezogen hatte, eröffnete den Deutschen das Verständnis für die gewaltigen Ausdrucksmöglichkeiten des Stile concitato. So erscheint das Werk Schützens als die wirksamste Propaganda des italienischen Stils, deren er in Deutschland fähig war. In Schütz verkörpert sich die großartigste Synthese, die der Stile concitato überhaupt gefunden hat, eine Synthese protestantisch-religiösen Fühlens mit jener Wucht dramatischer Gestaltung, die sich in Monteverdis Schaffen zeigte. Wie sich diese Synthese im einzelnen vollzog, das zu untersuchen ist die Aufgabe der folgenden Ausführungen.

---

[1] „Und hat es zwar bissher die Erfahrung mehrmahls bezeuget / wie dieselbige heutige Italianische und auff derer Art gerichteten Composition / nebenst dero gebührlichen Mensur, über die darinnen angeführten schwartzen Noten (die Wahrheit ungerne allhier zu bekennen) uns Deutschen disseits zum guten theile / und so viel derer hierbey nicht erzogen / weder recht fügen / noch gebührlich abgehen wollen / in deme (auch wohl an solchen Orten / da man eine gute Music zuhaben / sich hat bedüncken lassen) derogleichen auffgesetzte Sachen offtmahls so übel angebracht / zerlästert und gleichsam geradebrecht worden seynt / das sie einen verständigen Gehöre nichts anders als Eckel und Verdruss / ja auch dem Autori selbsten / und der löblichen deutschen Nation / als were dieselbige zu der Edlen Music Kunst so gar ungeschickt / (wie es dann gewisslich an solcher Beschuldigung bey etlichen Ausländischen nicht ermangelt) eine gantz unrechtmässige Verkleinerung erwecken müssen."

[2] So schreibt Alfred Einstein in seinem Büchlein: „Heinrich Schütz" 1928, S. 27.

[3] Siehe obige Anmerkung.

II.

Der Stile concitato Claudio Monteverdis.

Haben wir nun die Strömungen des musikalischen Gestaltungswillens kennen gelernt, in die die Erscheinung des Stile concitato eingebettet ist und aus denen er hinsichtlich seines Ausdrucksgehalts verständlich wird, so stellt sich nunmehr die Frage, wie denn eigentlich dieser Stile concitato beschaffen ist, welche Einzelzüge ihn charakterisieren, durch welche technischen Details er sich bestimmen läßt, kurz die Frage, was man denn unter Stile concitato zu verstehen hat.

Bevor wir dazu übergehen, dies im einzelnen zu untersuchen, dürfte jedoch ein kurzer Überblick über das Schaffen Monteverdis am Platze sein, der die genauere Situation erhellt, in der der Stile concitato im Werke Monteverdis selbst auftaucht.

Monteverdi, im Jahre 1567 in Cremona geboren[1], trat bevor er seine erste Oper schrieb mit nicht weniger als fünf Bänden Madrigale an die Öffentlichkeit. Den geistlichen Madrigalen des Sechzehnjährigen folgte ein Jahr später eine Sammlung Canzonetten[2]. Das erste Buch weltlicher Madrigale (fünfstimmig) erschien im Jahre 1587, drei Jahre später der zweite und 1592 der dritte Band, beides ebenfalls weltliche Madrigale. Monteverdi, der sich schon mit 23 Jahren als Viola-Spieler einen Namen gemacht hatte, hatte das Glück, seit dem Jahre 1590 an einem der glänzendsten Höfe Italiens zu wirken (Mantua). 1595 begleitete er seinen Herzog in den Krieg gegen die Türken. Zwei wichtige Umstände sind damit schon angedeutet, einmal seine Fähigkeit im Viola-Spiel und das Erlebnis des Krieges. Inwiefern sie sich auf den Stile concitato beziehen, wird man sehen. Weiter erschienen dann 1603 und 1605 der vierte und fünfte Band Madrigale. Letzterer hatte einen ungewöhnlichen, bis ins Ausland reichenden Erfolg, nicht zuletzt durch die hitzigen Angriffe Artusis, aber auch durch die zahlreichen Bearbeitungen einzelner Stücke, die ihnen Aquilino Coppini in Mailand und andere angedeihen ließen. Dieser ist es auch, der für die „mit treffendem Ausdruck schildernde Musik" den Namen „musica rappresentativa" verwandte, eine Bezeichnung, die Monteverdi später oft selbst gebraucht hat (in genere rappresentativo).

Es ist bezeichnend für die formale Entwicklung des monodischen Prinzips – von der Polyphonie zur Monodie –, daß dieser Ausdruck zunächst für die Madrigalkomposition geprägt wurde und späterhin von Monteverdi vorwiegend für monodische Formen gewählt wurde. Musica rappresentativa bzw. genere rappresentativo

---

[1] Alle Daten und Angaben, soweit nichts Besonderes vermerkt, entstammen Vogels grundlegender Biographie. a. a. O.

[2] Von den „vierstimmigen geistlichen Madrigalen" 1583 und den „dreistimmigen Canzonetten" 1584 existiert nurmehr die Baß-Stimme, bemerkt Malipiero im Vorwort seiner Gesamtausgabe. Dieser zufolge sind die „Sacrae Cantiunculae" des Jahres 1582 das erste gedruckte Werk Monteverdis.

ist also ursprünglich eine Bezeichnung für das, was man monodisches Prinzip nennt und bedeutet dann erst bei Monteverdi auch eine bestimmte musikalische Form dieses Prinzips, nämlich die monodische[1]. Freilich tritt der ursprüngliche Bedeutungsgehalt gelegentlich wieder zu Tage (vergl. das Madrigal „Non havea Febo ancora" und die folgenden Madrigale des achten Bandes, S. 286 ff.).

Jenen Entwicklungszug von polyphon-imitatorischer Form zu monodisch-homophoner Gestaltung hat F. Redlich in seinem ausführlichen Werke über das Madrigal-Schaffen Monteverdis an Hand formaler Entwicklungen dargelegt[2]. Aber seine Betrachtungen gehen über formale Einzelheiten noch hinaus. Sie gewähren vor allem auch Einblick in die Stilwandlung des monodischen Prinzips selbst. Auch im persönlichen Schaffen Monteverdis vollzieht sich jene Wandlung zur dramatischen Darstellung, die schon in der Einleitung erwähnt wurde. Er war einer jener Geister, in deren Schaffen sich die großen Entwicklungslinien der ganzen Epoche widerspiegeln. Auf Einzelheiten hier einzugehen erübrigt sich angesichts des Buches von Redlich. In großen Zügen zitieren wir daraus den Entwicklungsverlauf, der durch „das Durchbrechen des traditionellen imitatorischen Satzcharakters zugunsten überraschender, dramatisch-farbiger Satzwirkungen" (S. 251) und „das neue konzertante Wollen des eben auftauchenden Generalbaß-Stiles" (S. 252) bestimmt wurde. Ferner: „man kann hier von einer Dramatisierung der kolorativen Technik sprechen und begreift nun, daß auch diese Zierelemente ihr Teil an der Dramatisierung des madrigalistischen Formbezirkes haben" (S. 235) – (es handelt sich hierbei um eine lebhafte melismatische Tonmalerei auf das Wort „fiamme", die einer weniger lebhaften Darstellung desselben Wortes gegenübergestellt wird) – und endlich: „Interessant ist nunmehr, zu beobachten, daß sich das imitative Element aus den mehrstimmigen Stücken fast vollständig entfernt und zwar in eben dem Maße, als sich die kammerduetthafte Geringstimmigkeit des imitativen Elements in seiner horizontalen Aktualisierung bemächtigt. Die Wurzel dieser Rollenvertauschung ist in der allgemeinen Veränderung der stilistischen Haltung durch den Generalbaß zu suchen. Die wachsende Vorliebe des mittleren Monteverdi für Vielstimmigkeitsanlage erklärt sich aus der zunehmenden Homophonisierung des Satzcharakters, der nunmehr der Verdopplung, Oktavierung und den Künsten der Farbenbrechung ganz anders offen steht, als der Mechanismus der imitatorischen Verzahnungspolyphonie" (S. 252 und 253).

Dazu kommt das immer stärkere Hervortreten des deklamatorischen Momentes, das sich sowohl im Madrigal und geistlichen Werk, wie im Einbruch der Oper in das Schaffen Monteverdis offenbart. Darauf weist ebenso die Konzentration der musikalischen Gestaltung auf hochgespannte Affekte hin (durch Chroma, Melodiesprünge, Dissonanzbildungen usw. dargestellt), sowie das Auftauchen neuer Namen wie „genere rappresentativo", „canti senza gesto" und „a tempo del'affetto del animo"[3].

---

[1] Vergl. Bd. 7, S. 160 und 167, Bd. 8, S. 132, 314 und das „Lamento d'Arianna". Alle Hinweise auf die Kompositionen Monteverdis beziehen sich auf die Gesamtausgabe von Malipiero.

[2] Hans F. Redlich, „Claudio Monteverdi", Bd. 1: Das Madrigalwerk.

[3] Im Gegensatz zum „Tempo della mano". Vergl. die Anweisungen, die Monteverdi bezüglich der Aufführung des Stückes „Non havea Febo ancora" gibt.

Kurz es bereitet sich eine Art Ausbruch der Spannung vor, d. h. die Erscheinung des Stile concitato.

Mit diesen Betrachtungen wurde jedoch der Aufzählung der Werke Monteverdis schon vorausgegriffen. In der Zeit zwischen 1605 und 1610 tritt in Monteverdis Schaffen eine Spaltung ein, denn was sich in der Entwicklung seiner Madrigalwerke bis dahin vorbereitet hatte, wirkt sich nunmehr nach drei Richtungen hin aus. Einmal in der Fortsetzung des Madrigalschaffens, dessen formale Entwicklung sich der Kantate nähert (Bd. 6, 1614, Bd. 7, 1619)[1], dann in der geistlichen Musik (1610 gedruckt) und schließlich in der Oper, der Monteverdi in den Jahren 1607 und 1608 durch gesellschaftliche Ereignisse am Hofe zu Mantua veranlaßt eine angestrengte Tätigkeit widmete („Orfeo", „Arianna", „Ballo dell'Ingrate", „Intermedien"). Was das Schaffen Monteverdis zwischen den Jahren 1608 und 1624 betrifft, so ist uns davon außer den schon erwähnten Werken nicht viel erhalten geblieben. Vogel erwähnt aus dieser Zeit den „Ballo Tirsi e Clori" als einziges überliefertes Werk (im 7. Bd. der Madrigale abgedruckt), daneben eine ganze Menge verloren gegangener („Maddalena" 1617 ein geistliches Schauspiel, die Musik zu dem Intermedio „Gli Amori di Diana & d'Endimione", Kompositionen anläßlich der venezianischen Staats- und Kirchenfeste, ein Balletto, ein „Lamento d'Apollo", eine Messe, Responsorien sowie weitere Intermedien). Inzwischen war Monteverdi jedoch im Juli 1612 von Mantua weggezogen – der Herzog Vincenz von Gonzaga war im Februar gestorben – und hatte seit August 1613 die höchste Stelle des italienischen Musiklebens, das Kapellmeisteramt am Dom von Venedig inne (Schütz und Monteverdi verfehlten sich in Venedig also gerade um ein Jahr). Somit wären wir bei dem Jahre 1624 angelangt, in welchem der „Combattimento di Tancredi e Clorinda" zum ersten Mal aufgeführt wurde. Der Text dieser Komposition stellt ein kleines Bruchstück aus Tassos „Gerusalemme liberata" dar (Canto XII, Str. 52–68). Besonders bedauerlich ist es, daß die im Jahre 1627 im Stile concitato komponierten weiteren Verse dieses Werkes verloren gegangen sind, ebenso wie die Oper „La finta pazza Licori" (Text von Giulio Strozzi), in deren „spaßhaften Einfällen" Monteverdi den Stile concitato offenbar parodistisch verwendet hat[2].

Verfolgen wir noch das Schaffen Monteverdis bis zum Druck des 8. Madrigalbandes. Was weiterhin im Jahre 1627 entstand ist alles verloren (Intermedien, 1800 komponierte Verse des Claudio Aquilino). Ein Jahr später – 1628 – fand dann jene denkwürdige Begegnung zwischen Schütz und Monteverdi statt, die uns im Folgenden noch beschäftigen wird. Das Jahr 1632 bringt den Druck der „Scherzi musicali" im Stile recitativo und das äußere Bekenntnis Monteverdis zur Kirche – er tritt in den Priesterstand ein. Die Sonette von Strozzi (1628) und die Oper „Proserpina rapita" 1630 sind ebenfalls verloren. Das 8. Buch der Madrigale erschien 1638 in Venedig gedruckt. Es dient im Folgenden als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen über den Stile concitato.

Was die genauere Entstehungszeit der Madrigale betrifft, in denen der Stile concitato angewendet wird, so lassen sich darüber nur Vermutungen aussprechen. Schon das letzte Madrigal des 6. Bandes vom Jahre 1619 „Presso un fiume tranquillo" zeigt gewisse

[1] Vergl. die Abhandlung von Eugen Schmitz: „Zur Geschichte des ital. Continuo-Madrigals im 17. Jahrh." S. J. M. G. XI. S. 509 ff.

[2] Vergl. den bei Vogel a.a.O. S. 381 zitierten Brief Monteverdis.

Züge des Stile concitato. Es wird daher anzunehmen sein, daß die meisten Stücke des 8. Bandes viel früher als 1638 geschrieben wurden, vielleicht sogar noch vor dem Combattimento, der ja bekanntlich in dieser Sammlung abgedruckt ist[1]. Auch Vogel bestätigt indirekt diese Vermutung, indem er anläßlich der Streitschrift Artusis gegen Monteverdi im Jahre 1600 darauf hinweist, daß die dort kritisierten Werke zum Teil erst fünf Jahre später im Druck erschienen sind[2]. Immerhin handelt es sich in unserem Falle um eine Zeitspanne von zirka 10 Jahren, wenn man in Betracht zieht, was von den „Madrigali guerrieri" schon zu der Zeit vorhanden gewesen sein mag, als Schütz sich zum zweiten Mal in Venedig aufhielt (1628). Im übrigen kommt dieser Frage nicht allzuviel Bedeutung zu, da die Entstehungsjahre der Werke Schützens, die sich mit dem Stile concitato auseinandersetzten, ohnehin zum größten Teil in die Zeit n a c h 1638 fallen, (mit Ausnahme des 1. Bandes der „Symphoniae sacrae" 1629).

Zur näheren Bestimmung dessen, was man unter Stile concitato zu verstehen hat, mögen nun die Ausführungen Monteverdis selbst dienen. Als Monteverdi nämlich im Jahre 1638 sein 8. Buch der Madrigale herausgab, setzte er diesem Werk ein Vorwort voran, in dem er auf die neue musikalische Technik, in der die einzelnen Stücke dieser Sammlung geschrieben sind, aufmerksam macht und eine nähere Erklärung abgibt, wie er zu dieser neuen Kompositionsweise gekommen ist. Monteverdi führt aus, daß bisher nur versucht worden sei, das „Weiche" (die „Demut" oder das „Flehen") und das „Gemäßigte" (die „besonnene Mäßigung") durch Töne zum Ausdruck zu bringen, daß man aber noch nicht versucht habe, die Erregung musikalisch zu schildern[3]. Er habe sich eifrig überlegt, wie dies zu bewerkstelligen sei, und er habe dann gefunden, daß, wenn man die Töne rasch hintereinander wiederhole in Verbindung mit einem entsprechenden Text der Zorn seinen musikalischen Ausdruck finde. Diese Erfindung lehne sich an das pyrrhychische Versmaß[4] der Griechen an, in welchem eine solche rasche Wiederholung auch schon vorkomme. Die raschen Tonwiederholungen seien also nicht viel anderes als eine Übertragung dieses Versmaßes auf die Musik und der Erfolg, den diese Kompositionsweise gehabt habe (die Aufführung des Combattimento erfolgte schon 14 Jahre früher als die Herausgabe der ganzen Sammlung) sei ihm nicht nur Beweis, daß die musikalische Schilderung des Zornes einigermaßen gelungen sei, sondern er möge auch Andere ermuntern, jene Ausdrucksweise zu noch größerer Vollkommenheit zu bringen.

Diese Erklärungen, denen noch eine kurze praktische Erläuterung folgt, wie diese Tonwiederholungen auf den Instrumenten auszuführen seien[5], beziehen sich hauptsächlich auf ein Werk in der Sammlung, das in vielfacher Hinsicht eine Sonderstellung in den Werken Monteverdis und seiner Zeit einnimmt. Man findet im Combattimento nicht nur jene Erfindung Monteverdis verwirklicht, sondern diese Komposition stellt auch hinsichtlich ihrer formalen Gestaltung eine Sonderheit dar. Der Einführung in die dramatische Situation durch einen „Testo" (Erzähler) zufolge, ist sie als eine Art weltlichen

[1] Auch der „Ballo delle Ingrate" des Jahres 1608 befindet sich in diesem Band.

[2] Vergl. Vogel a. a. O. S. 329 und S. 341, 344, 365.

[3] "Ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato".

[4] "Tempo piricchio".

[5] Bei Schütz findet sich ein Hinweis auf diese Praxis im Vorwort zum 2. Teil seiner „Symphoniae sacrae".

Oratoriums anzusehen, mit dem sie auch die musikalische Schilderung einer Szene gemeinsam hat. Die näheren Angaben, die Monteverdi bezüglich der Wiedergabe dieses Werkes beifügt, lassen es im Lichte einer Opernszene erscheinen wie sie z. B. das weltliche Oratorium eines Händel darstellt. Über die Wiedergabe des Combattimento äußert sich nämlich Monteverdi[1], daß es zwar angebracht sei, die einzelnen Personen in Kostümen auftreten zu lassen (Tancred am Anfang des Stückes sogar zu Pferde), daß die einzelnen Personen durch entsprechende Gebärden den Sinn der Vertonung unterstreichen sollen, daß jedoch von einer bildhaft-szenischen Darstellung mit Kulissen sonst Abstand zu nehmen sei.

Monteverdis Bemerkungen weisen auf die dem Werk eigene mehr experimentelle Stellung zwischen Madrigal und Oper hin. Er stellt dem Combattimento die „Madrigali senza gesto" gegenüber[2] und bekundet mit dieser Gegenüberstellung die nahen Beziehungen, die der Combattimento zum Madrigal hat. Dazu kommt, daß das Werk in die Sammlung des 8. Bandes der Madrigale eingegliedert ist und so auch äußerlich seine Verwandtschaft mit dem Madrigal darlegt. So wird der Combattimento zum Typus eines Werkes, der schlaglichtartig die Bestrebungen erhellt, denen die Zeit unterworfen ist. Die ausdrucksvolle Deklamation der Sprache drängt ihrem Wesen nach einerseits zur szenisch-bildhaften Darstellung, und doch sucht man andererseits noch alle Erlebnisinhalte, die sich in sprachlicher Form äußern, durch die Musik allein zum Ausdruck zu bringen, selbst da, wo man wie bei der musikalischen Schilderung des Zornes Neuland betritt. Man verzichtet nämlich späterhin bei der Darstellung des Zornes entweder ganz auf eine szenische Aufführung wie im Madrigal, in welchem die bildhaften Momente ganz in die Musik eingehen, oder man verwertet entsprechende Opernszenen als günstige Gelegenheit zur Schilderung solcher Zustände. In diesem Sinne bedeutet die Funktion des „Testo" im Combattimento nichts anderes als die Schaffung der günstigen Gelegenheit, d. h. der dramatischen Situation.

Bei Monteverdi kehrt die Darstellung des kriegerischen Zornes in Verbindung mit einer Opernszene nur noch einmal wieder (im „Ritorno d'Ulisse in Patria"), wobei allerdings darauf hinzuweisen ist, daß uns zahlreiche szenische Schilderungen ähnlicher Affekte verloren gegangen sind.

Wie steht es nun aber mit dieser musikalischen Darstellung des kriegerischen Zornes? Haben wir hier nur eine Einzelheit der musikalischen Ausdrucksbestrebungen vor uns, die über den Rahmen einer opernmäßigen Darstellung nicht hinausgeht? Gewiß ist dem nicht so. Der Stile concitato ist nicht nur eine mehr oder weniger bedeutungslose Einzelheit in der musikalischen Darstellung sprachlicher Inhalte, sondern er ist als eine symptomatische Erscheinung zu werten, die über die Einzelheit einer szenisch-bildhaften Darstellung des Zornes weit hinausführt. Die Erfindung Monteverdis offenbart uns die eigentlichen Triebkräfte, die zu seiner Zeit am Werke sind. Die Sprache als solche wird ganz anders erlebt als vorher. Mit den Bestrebungen die sprachlichen Inhalte in der Musik zum Ausdruck zu bringen geht ein neues Erlebnis der Sprache einher, das ihren Inhalt selbst betrifft, und zwar werden alle jene affektbeladenen Inhalte

---

[1] Im Vorwort zum „Combattimento di Tancredi e Clorinda".

[2] „(Dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto)".

der Sprache in den Vordergrund gedrängt, die die Sprache erst zu einer ausdrucksvoll gehobenen, hochdramatischen Äußerung menschlichen Erlebens machen. So ist der Sinn des Stile concitato ganz allgemein der, die Erregungen einer affektbeladenen Sprache zur musikalischen Darstellung zu bringen, und dies geschieht natürlich nicht nur wenn es sich darum handelt, einen so speziellen Erregungszustand wie es der Zorn ist darzustellen. Vielmehr hatte Monteverdi mit dieser Einzelheit gleichzeitig ein Prinzip überhaupt entdeckt, welches darin besteht, daß durch rasche Tonfolgen, seien diese nun auf der gleichen Tonhöhe oder nicht, Erregungszustände musikalisch darstellbar sind. Damit ist eine neue Beziehung zwischen der Sprache und ihrer Vertonung geschaffen. Die Kürze der Notenwerte, d. h. die Raschheit der Tonfolge, wird zum Maßstab der Erregung. Neue seelische Inhalte treten in den Bereich der musikalischen Darstellungsmöglichkeiten.

Besinnen wir uns nochmals auf die Ausführungen, die Monteverdi hinsichtlich der Ableitung seiner Erfindung vom pyrrhychischen Metrum darlegte, so erscheint uns diese Ableitung heute in ganz anderem Lichte, als sie damals erschienen sein mag. Die Ableitung scheint uns heute anfechtbar. Zweifellos hat Monteverdi, indem er den Stile concitato entdeckte, eine treffende psychologische Beobachtung gemacht. Er entdeckte, daß ein Erregungszustand im wesentlichen durch eine Intensität des Erlebens charakterisiert ist, die sich in der impulsiven Raschheit aller psychologischen und physiologischen Ereignisse äußert. Diese Raschheit übertrug er auf die Folge der musikalischen Ereignisse. Dagegen zeigt uns die Ableitung Monteverdis einen anderen für seine Zeit wichtigen Umstand, und das ist die Ideenwelt seiner Zeit. Wir erkennen daraus die Ideenwelt der Renaissance, die bestrebt ist, alle neuen Errungenschaften, seien diese nun der Philosophie, den Wissenschaften oder den Künsten angehörend, in Einklang mit der Ideenwelt der Antike zu bringen. Alles wird danach beurteilt, angenommen oder verworfen in dem Maße, als es sich von der Ideenwelt der Antike, von ihren Theorien und Praktiken (wie man glaubte) ableiten läßt. So erscheint uns die Begründung, die Monteverdi seiner Erfindung voranstellte, auch fast wie eine mehr äußerliche Rechtfertigung. Seine Begründung ist von dem geheimen Wunsche nach Anerkennung beseelt, einer Anerkennung, die ihm früher so oft verweigert worden war (man denke an die Angriffe Artusis). Er trifft mit ihr sozusagen zwei Fliegen auf einen Schlag: gelingt es ihm, seine Erfindung in die Ideenwelt der Renaissance einzugliedern, so entzieht er damit gleichzeitig seinen Gegnern jede theoretische Handhabe, um gegen ihn zu polemisieren.

Versucht man nun anhand der bereits gewonnenen Einblicke die technischen Einzelheiten des Stile concitato klarzulegen, so stößt man von Anfang an auf eine Tatsache, die einen zwingt, das Beobachtungsmaterial zu teilen, nämlich die Tatsache, daß der Stile concitato in zwei formal recht verschiedenen Kompositionsgattungen auftritt: in der Oper und im Madrigale.

Was die Oper betrifft, so sind ja ihre Beziehungen zum Madrigal mannigfaltigster Art. Redlich bemerkt dazu in einer Anmerkung: „Noch »Orfeo« bedient sich aller madrigalisch-polyphonen Formen, »Ulisse« und »Poppea« sind durchaus monodisch gehalten“[1]. Redlich drückt damit im besonderen Hinblick auf Monteverdi aus, was die

[1] Vergl. a.a.O. S. 253.

ganze Zeit charakterisiert, nämlich die ständig in polarer Auseinandersetzung zu verstehenden Beziehungen von Madrigal und Oper, d. h. von polyphon-imitatorischer Technik und monodisch-homophoner Gestaltung. Der Stand der formalen Entwicklung um das Jahr 1620 ist ungefähr dadurch gekennzeichnet, daß die wechselwirkenden Auseinandersetzungen zwischen beiden zu einer Art Schwebezustand geführt haben, demzufolge das Zünglein der Wage in beiden Kunstgattungen je nach Umständen mehr auf die Seite polyphon-imitatorischer Madrigalanlage einerseits oder monodisch-homophoner Darstellung anderseits auszuschlagen geneigt ist. Sucht sich die Oper zwar immer mehr von den formalen Gestaltungsprinzipien des Madrigals zu lösen, so nimmt sie doch vom Madrigal her auch weiterhin noch Anregungen und umgekehrt: zeigte das Madrigal die fortschreitende Tendenz, sich dem monodisch-homophonen Prinzip der Oper anzupassen, so bleibt die alte Tradition, wonach das Madrigal die Heimat der polyphonen Imitationstechnik darstellt, doch noch latent wirksam. Die Folge dieser inneren Auseinandersetzung zeigt sich denn – wie dies wiederum Redlich feinfühlig erkannt hat – in einem Kompromiß zwischen Homophonie und Polyphonie[1]. Eine neue Art Polyphonie entsteht, die in mancher Hinsicht durchaus mit der sogenannten „neuen Polyphonie" der Klassik zu vergleichen ist. Denn diese Entwicklung wird vor allem durch den fast gewaltsamen Durchbruch der Kadenz, d. h. der modernen Dur-Moll-Tonalität begünstigt[2], deren Erscheinen wohl in erster Linie auf die B.c.-Praxis zurück-

---

[1] Redlich a.a.O. S. 43. „Dabei waltet ein ganz eigenartiges diagonales Harmonieempfinden vor, welches die Mitte zwischen der rein horizontalen Denkweise des Mittelalters und der streng vertikalen Struktur der späteren Monodie hält. In diesem ersten Buch gibt es noch keinen General-Baß, aber sein Kommen ist überall in der harmonischen Atmosphäre jedes Stückes zu spüren."
S. 250. „Diese neuen stilistischen Eigenschaften kündigen sich vorerst durch gewisse negative Symptome an; vor allem durch eine gewisse Neigung, die imitatorische Verknotung, das harmonisch geführte Stimmengewebe aufzulockern, loser zu knüpfen, in – wenn auch oft primitiver – harmonischer Funktion zu deuten, ferner in einem deutlichen Bestreben, die kompakte Fünfstimmigkeit der Überlieferung in kleinere autonome Gruppen aufzulösen."
S. 252. „Über den linearen Duktus der autonomen Einzelstimme siegt immer mehr die Licht- und Schattenwirkung polychromer Gruppen."
Und: „Der 5. Band bringt neben einer Fülle noch fünfstimmig gehaltener, aber auf weite Strecken bereits durchaus homophon angelegter Stücke, die sich in ihren bewegteren Episoden zu einer Art raffinierter, durchaus dem imaginären Baßfundament verpflichteten Scheinpolyphonie bekennen, die ersten Continuo-Madrigale. Mit ihnen wird ein satztechnischer Zustand permanent und offiziell, der in mancherlei Vermummung bereits seit einiger Zeit in Monteverdis Madrigal-Schaffen sein Wesen getrieben hatte."
S. 253. „Hier ist nunmehr jener Typus barocker Vielstimmigkeit festgelegt, der in den kantatenartigen Stücken der Bände VII/VIII durch Wiedereinsetzung älterer formaler Regulative zu einem grandios erregten Stil dramatischer Stimmenbewegung gelangen sollte, die sich auch nicht scheut, ältere polyphone Dichte im Schein der neuen, harmonisch-formalen Logik wieder aufleben zu lassen."
S. 254. „In der neuen Harmonie, im harmonisch-regulierten Melos des Stile concitato, in der barocken Vielstimmigkeit kompakter Chorgruppen ist das verfeinerte Reizsystem der madrigalistischen Polyphonie der Frühzeit Monteverdis gänzlich untergegangen."
Vergl. auch die von Redlich zitierte Stelle S. 30 dieser Arbeit.

[2] Redlich a.a.O. S. 249 zitiert dazu R. Schwartz (Einleitung zu Haßlers Werken, DTB V, XI Page XI ff.): „je mehr sich das Madrigal dem Ausgang des Jahrhunderts nähert, desto deutlicher wird die Abneigung gegen die alten Kirchentonarten zugunsten einer Dur- und Moll-Auffassung im modernen Sinne . . ." und fügt selbst hinzu S. 250: „diese Worte Schwartz's treffen im Fall Monteverdi vor allem auf Band I/VI zu, später setzt sich das moderne Tonartempfinden zugleich mit der Simplifizierung der harmonisch-modulatorischen Abläufe und Eindämmung der chromatischen Akzidentien entscheidend durch."

zuführen ist. So stehen wir trotz der Dualität Oper-Madrigal sozusagen im Schnittpunkt zweier Gestaltungsweisen, nämlich der homophon-monodischen und der polyphon-imitatorischen, deren kontrastierende Wesensarten durch die Kadenzfortschreitungen der Zusammenklänge überbrückt werden. Zur Erreichung dieser Synthese hat im Schaffen Monteverdis der Stile concitato viel beigetragen. Wie dies erfolgte, wird sich aus den späteren Ausführungen ergeben.

Sind wir in dieser Art schon auf die wichtigsten Problemstellungen der Monteverdi-Forschung aufmerksam geworden, so erübrigt es sich schon hier auf weitere Fragen einzugehen, da die folgenden Ausführungen dazu noch reichlich Anlaß geben werden.

In der Untersuchung des „Combattimento di Tancredi e Clorinda", der zunächst als Verkörperung dessen betrachtet werden kann, was Monteverdi unter Stile concitato versteht, wollen wir uns nunmehr einen tieferen Einblick in das Wesen des Stile concitato verschaffen, um dann die gewonnenen Kenntnisse an Hand des Madrigal-Werkes vervollständigen zu können.

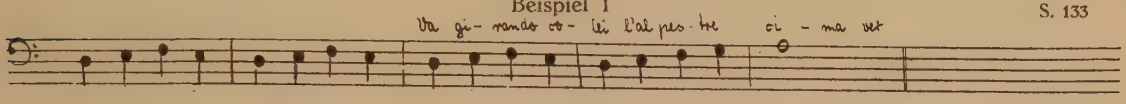
„Stile concitato" heißt wörtlich übersetzt „der aufgeregte Stil". Schon der Name läßt auf die besondere Eigenart des Textes schließen, der zur Vertonung gelangt. In der Tat treten uns im Combattimento Begriffe wie: „guerra", „ira", „furo", „vendetta" usw. entgegen. Die Erregung selbst wird so zum Gegenstand tonsymbolischer Darstellung. Darüber hinaus darf jedoch nicht übersehen werden, daß wir mit dem Combattimento in eine Situation hineingestellt sind, der auch als Ganzes gesehen der Charakter eines dramatischen Höhepunktes zukommt. An allen Darstellungen sprachlicher Inhalte haftet das Moment der Erregung. Auch die Tonmalereien gegenständlicher Natur wollen unter diesem Gesichtswinkel gesehen werden. Die musikalischen Schilderungen der galoppierenden Pferde, des Waffengeklirres, der Hiebe und Stiche, der zusammenprallenden Helme und Schilder usw. dienen dem Ausdruck großer Erregung.

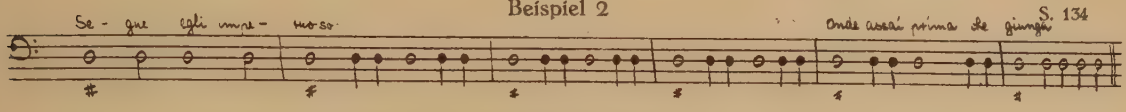
Die Technik der musikalischen Darstellung weist nun gewisse Züge auf, die sowohl in den Tonmalereien als auch in den tonsymbolischen Wendungen in ähnlicher Weise hervortreten. Schon daraus ist zu erkennen, wie weitgehend sich bestimmte Züge dieser Technik verselbständigt haben, wie leicht daher die Möglichkeit besteht, diese Technik schematisch anzuwenden. So wird man späterhin sehen, daß die 16tel-Tonwiederholungen des Stile concitato bei Monteverdi in einer Art Stereotypie wiederkehren. Daneben treten jedoch eine Unmasse von Fall zu Fall immer wieder abgewandelter Züge auf, die das Bild des Stile concitato vervollständigen.

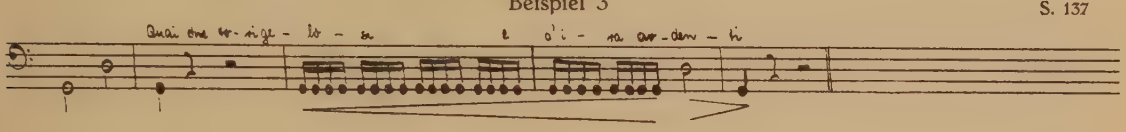
Im Combattimento wird zu allen diesen Darstellungen ein Instrumentalkörper herangezogen, der außer dem B. c. noch aus einigen ausgeschriebenen Streicherstimmen besteht. Schon der B. c. greift über seine bisherige Funktion weit hinaus. Beteiligte er sich bis jetzt im Wesentlichen, von gelegentlichen meist nur improvisierten Imitationen abgesehen, nur selten an der tonmalerischen oder tonsymbolischen Ausdeutung des Textes, so fällt ihm diese Rolle im Stile concitato in hohem Maße zu, und zwar nicht nur dort, wo er mit anderen Instrumentalstimmen zusammen auftritt. Die folgenden

Beispiele[1], in denen nur der B. c. zitiert wird, zeigen wie die tonsymbolischen Tendenzen der anderen Instrumentalstimmen vom B. c. durch Tonwiederholungen mit bestimmtem rhythmischen Gepräge, durch Sprünge, Synkopenbildungen und Läufe unterstützt bzw. übernommen werden.

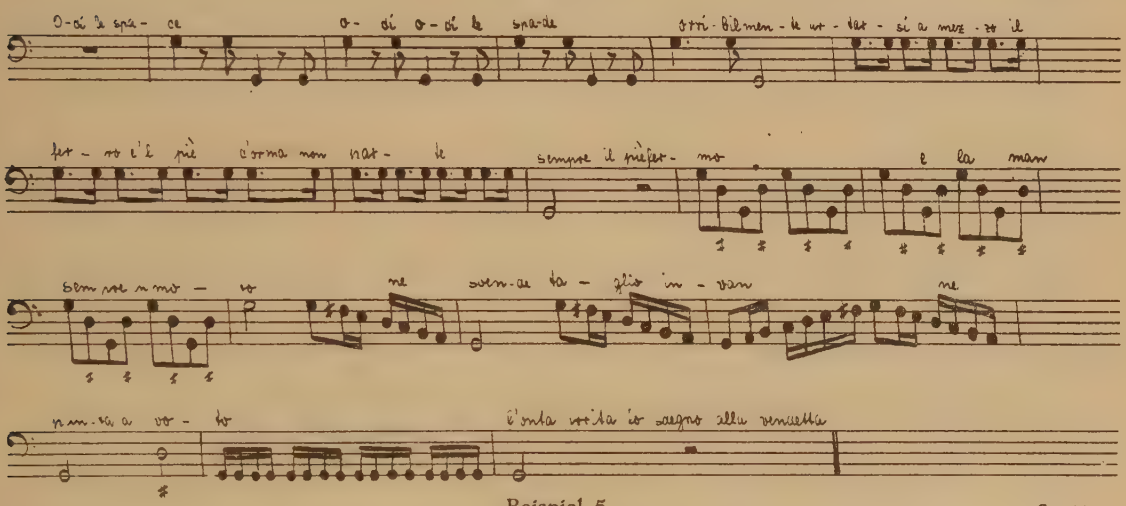
Beispiel 1 S. 133



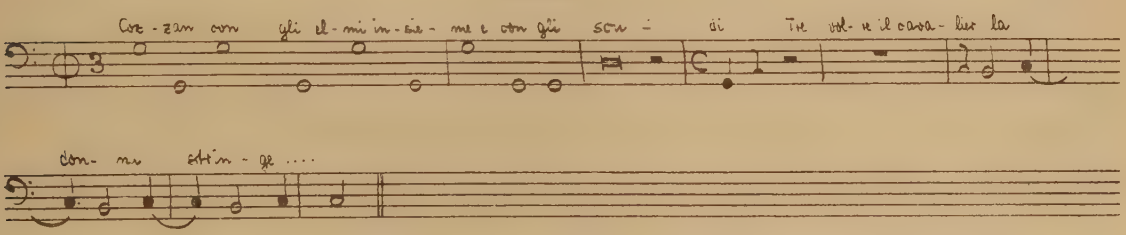
Beispiel 2 S. 134

Beispiel 3 S. 137



Beispiel 4 S. 140 f.

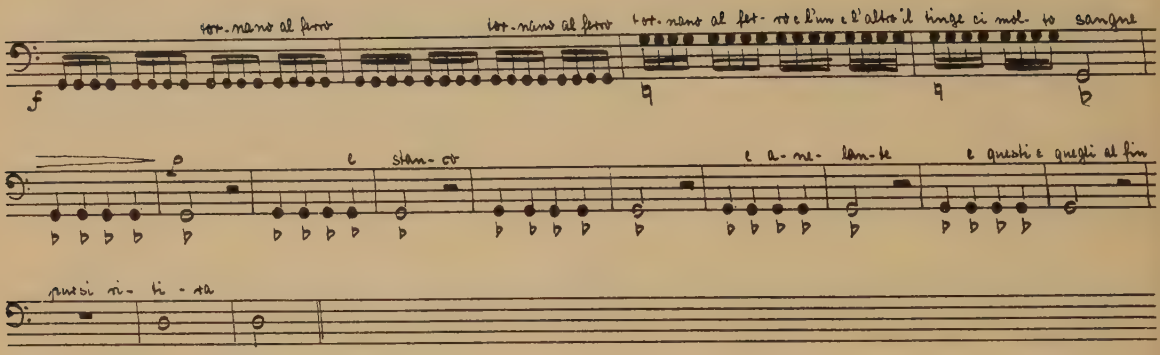


Beispiel 5 S. 143

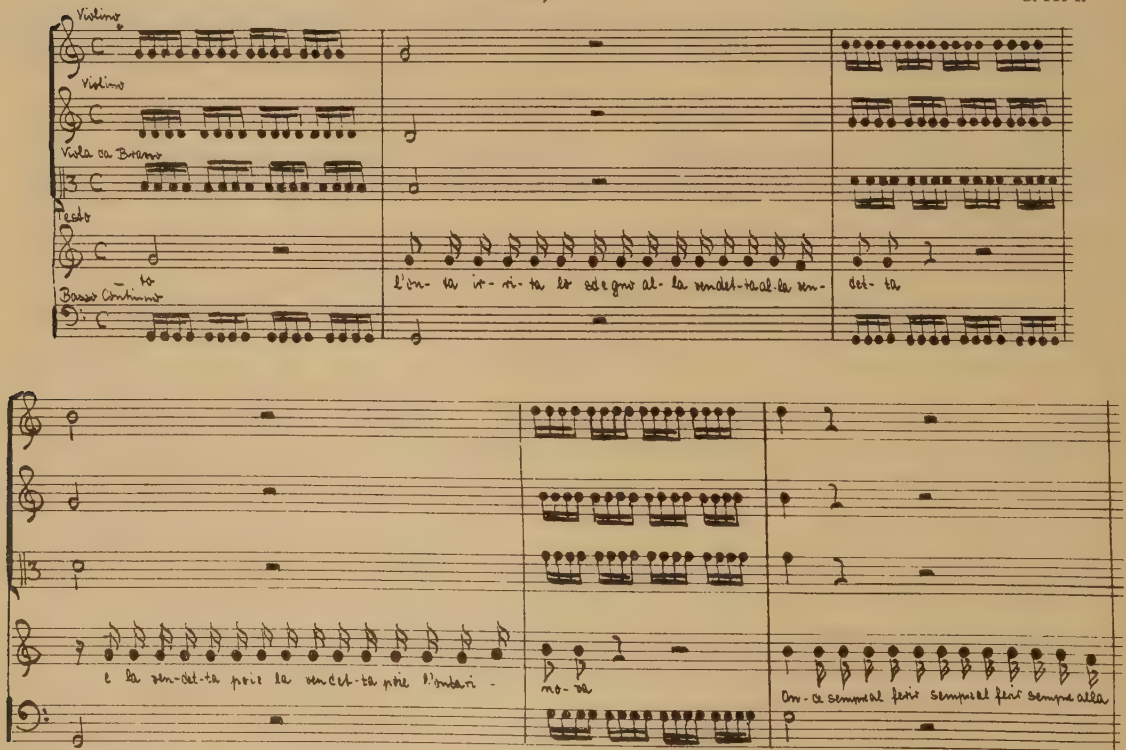
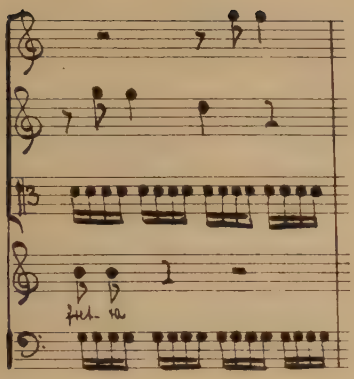


[1] Die Beispiele sind durchwegs der Gesamtausgabe von Malipiero entnommen. Die Seitenzahlen in der rechten oberen Ecke verweisen jeweils auf den 8. Band der Madrigale. Die < >, f.- und p.-Zeichen sind von Malipiero hinzugefügt; dagegen sind alle ausgeschriebenen Bezeichnungen, die nicht in Klammern stehen, wie forte, piano usw. Original.

Beispiel 6 S. 144



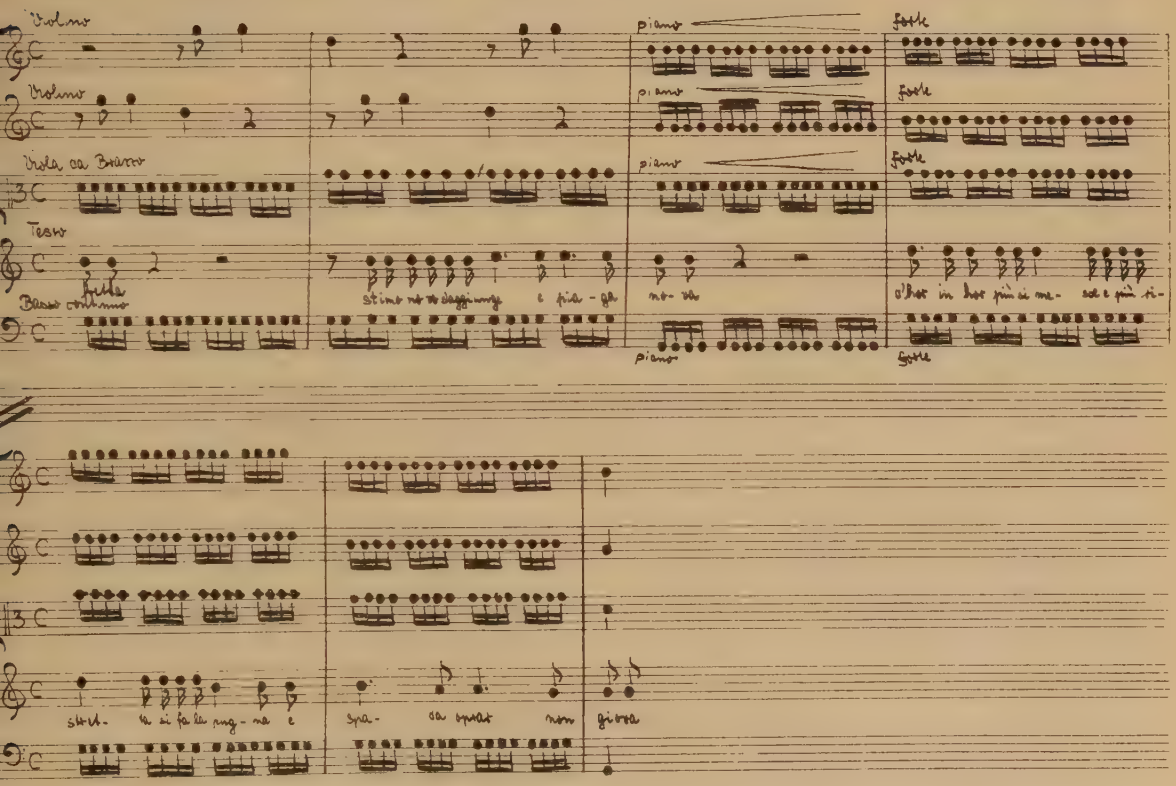
Als hauptsächlichste technische Einzelheit der Affektdarstellung fallen die raschen Tonfolgen in der Gesangs- und in den Instrumentalstimmen auf. Am neuartigsten sind die raschen Tonwiederholungen. Sie bilden nach Monteverdis Ansicht den unmittelbarsten Ausdruck der Erregung. In der syllabischen Vertonung der Gesangsstimme zeigt sich deutlich jene für die Epoche charakteristische Tendenz der tonmalerischen Nachahmung einer erregten Sprache, in der die Betonungen der einzelnen Silben auf längere Strecken hinaus fast aufgehoben erscheint, um sich am Schluß der Phrase in wuchtigen Akzenten – die hier durch die 8tel- im Gegensatz zu den 16tel-Noten, sowie durch den Einsatz des Orchesters angedeutet sind – zu entladen (Beispiel 7).

Beispiel 7 S. 141 f.



Auch am Anfang der Phrase weisen Orchester und längere Noten gelegentlich auf starke Akzentuierungen hin.

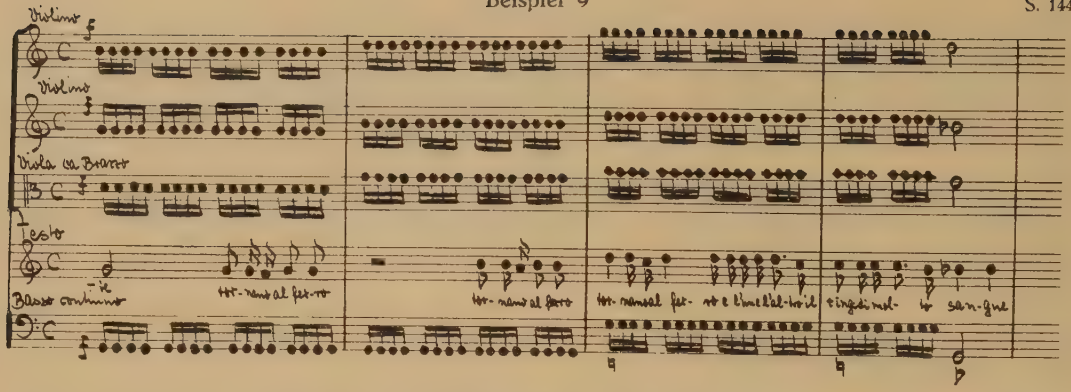
Zu diesen gleichförmig rhythmischen Bewegungen der Gesangsstimme stehen jene Tonwiederholungen im Gegensatz, die von immer wechselnden Silbenbetonungen durchsetzt erscheinen. Besonders wo die Gesangsstimme im regelmäßigen Tremolo der Begleitinstrumente unterzugehen droht, versucht Monteverdi durch rhythmische Abhebung, die nunmehr ganz der Silbenbetonung des affektiert gesprochenen Wortes angepaßt ist, die Verständlichkeit des Textes zu wahren (Beispiele 8, 9 und 10).

Beispiel 8 S. 142

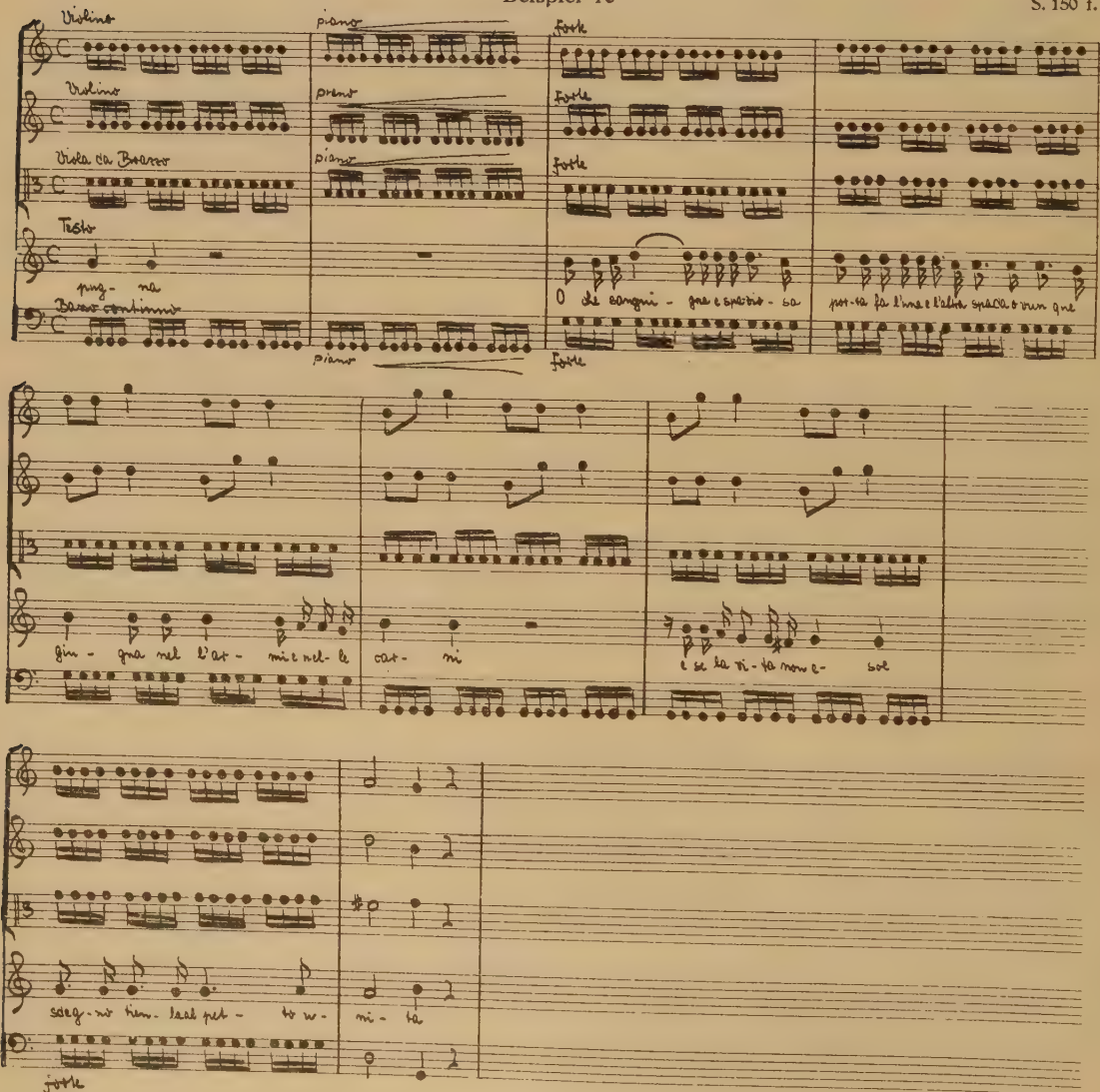


Beispiel 9

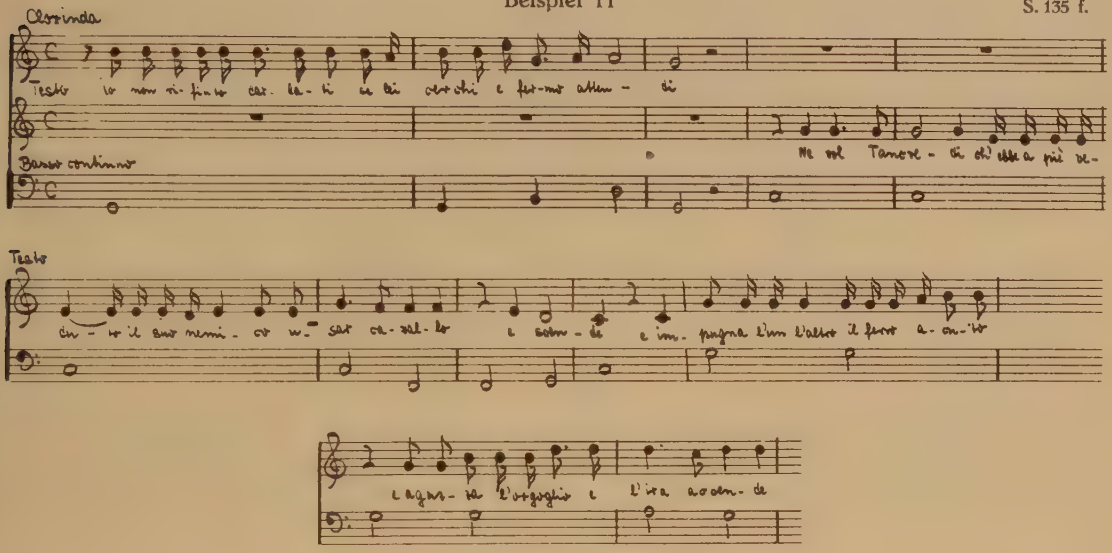
S. 144



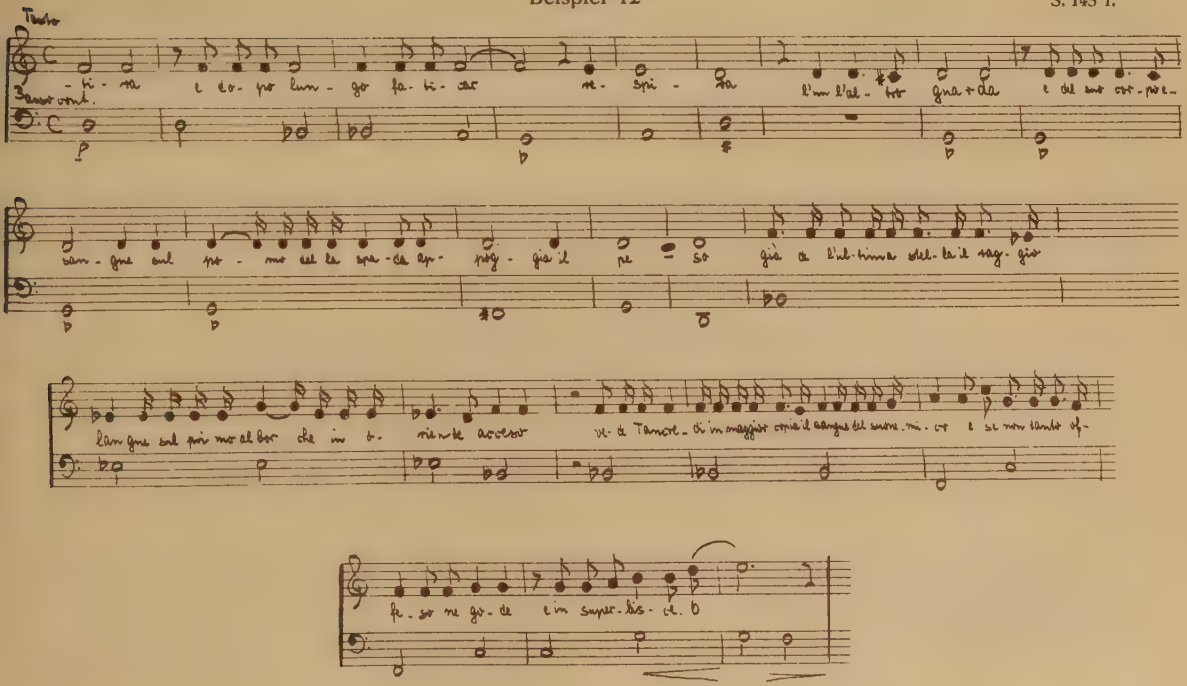
Beispiel 10

S. 150 f.

Ebenso verfährt Monteverdi in den dramatischen Schilderungen des Combattimento, die nur vom B. c. begleitet werden. Auch hier treten im Übermaß rasche Tonwiederholungen vermischt mit längeren Notenwerten auf. Gegenüber dem Stile rappresentativo bemerkt man jedoch, daß die einzelnen Notenwerte eine wesentliche Beschleunigung erfahren haben, und daß der rhythmische Charakter besonders durch kurze punktierte Notenwerte noch prägnanter in Erscheinung tritt.

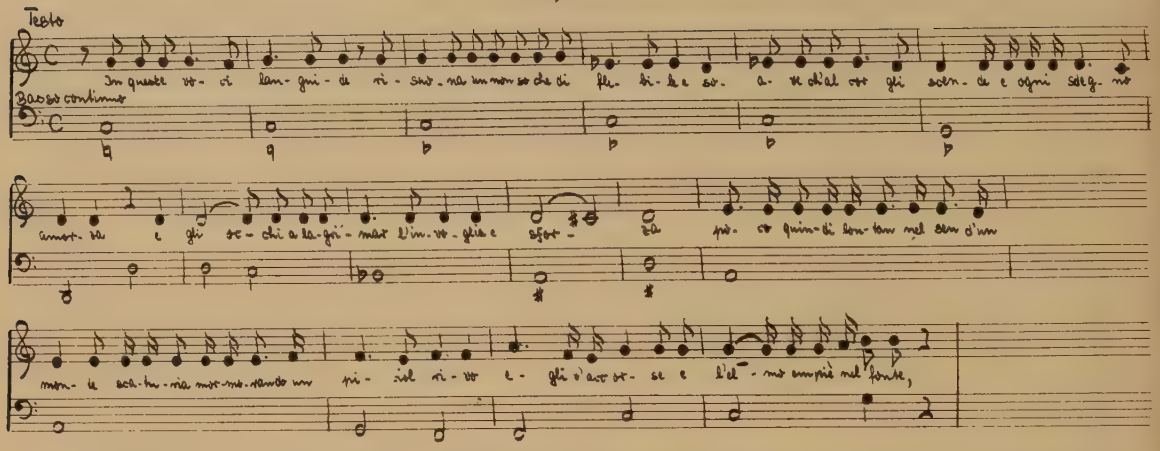
Beispiel 11 S. 135 f.



Beispiel 12 S. 145 f.

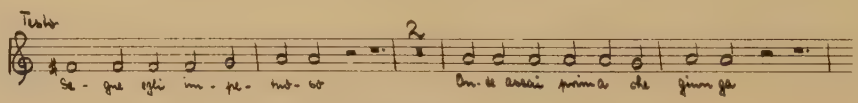


Beispiel 13 S. 154 f.

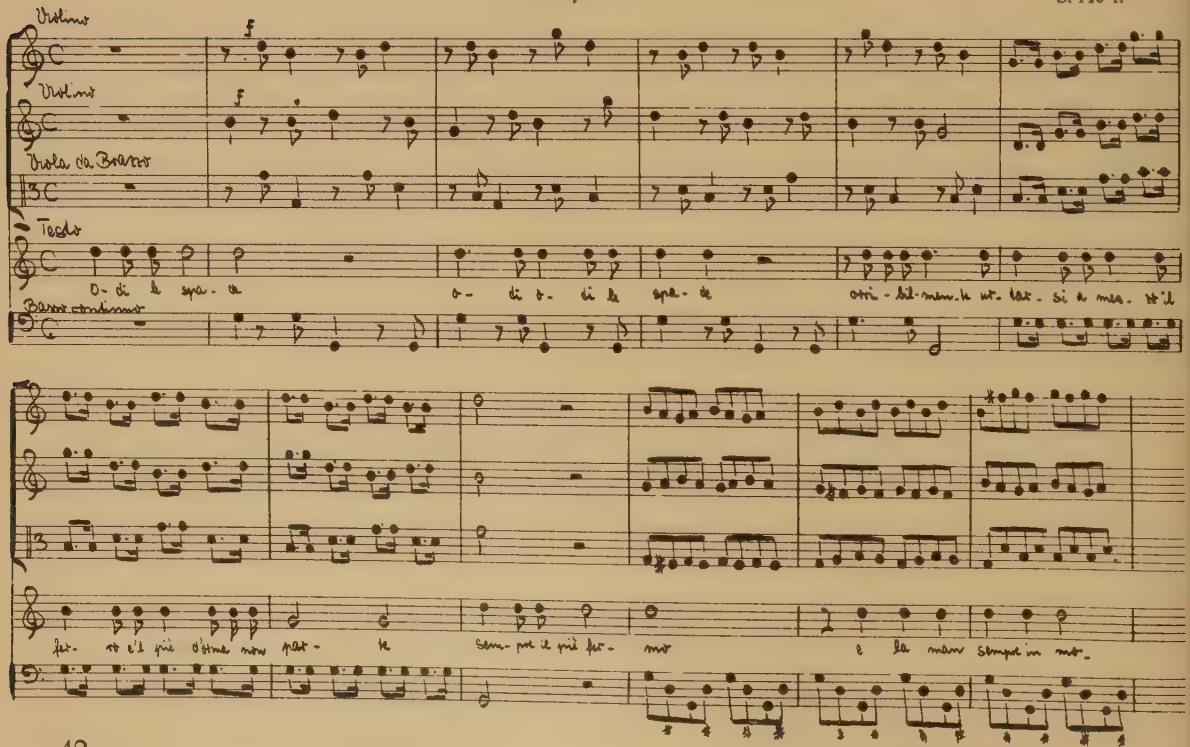


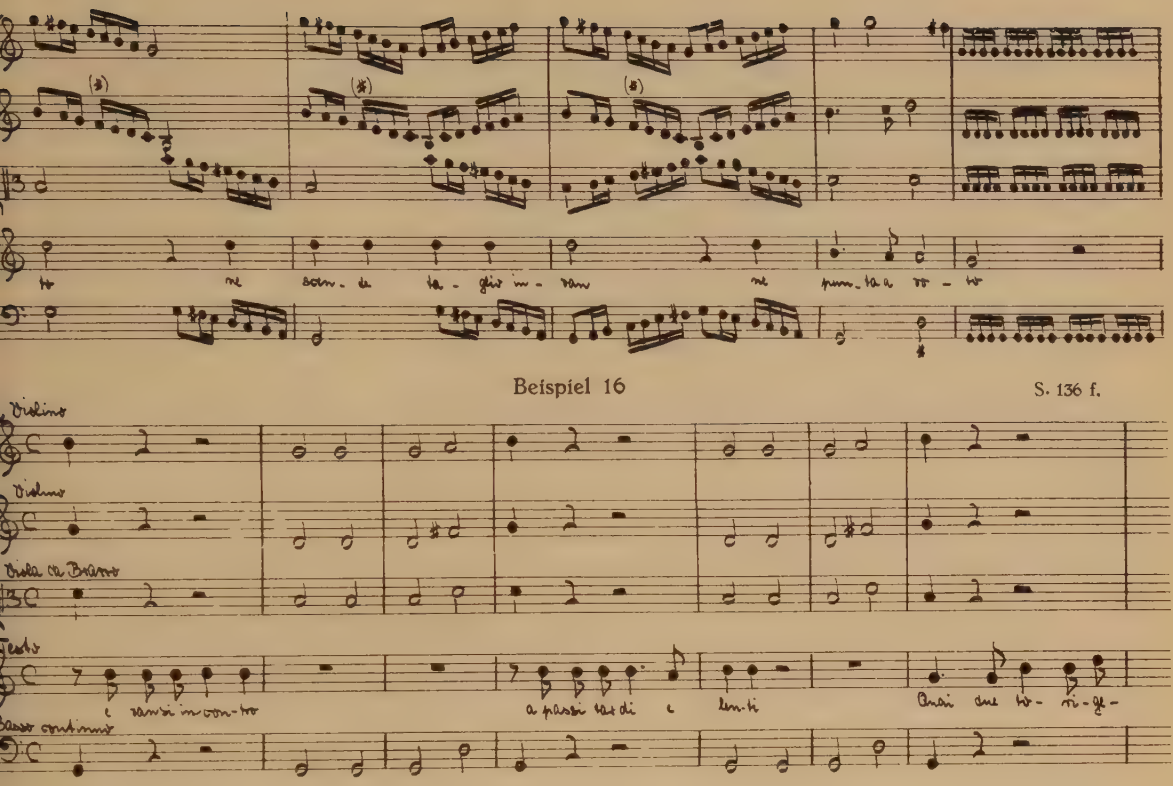
Die Tonwiederholungen in der Gesangsstimme finden sich jedoch nicht nur im Flusse einer geschwinden 16tel-Reihe. Durch das ganze Werk hindurch ist das Prinzip der Tonwiederholungen aufrechterhalten auch dort, wo die geschilderte Situation kein so rasches Tempo erheischt wie z. B. im „Motto del Cavallo“ (vergl. Beispiel 18, S. 44) und den folgenden.

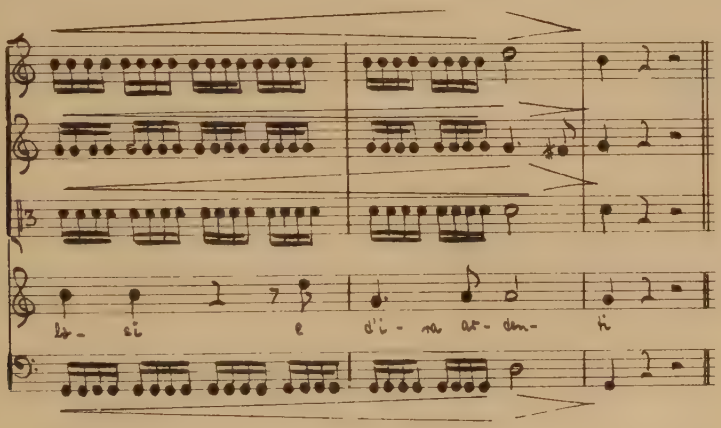
Beispiel 14 S. 134



Beispiel 15 S. 140 f.



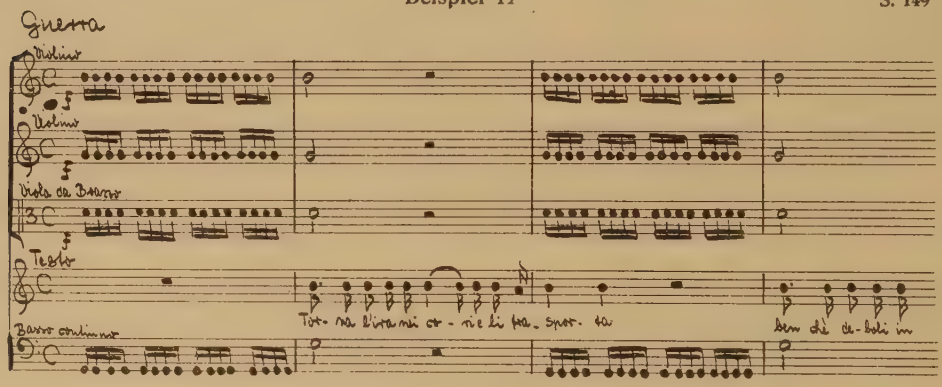


Beispiel 16 S. 136 f.

Hier ist das Prinzip, durch Geschwindigkeit der Tonfortschreitung den Grad der Erregung darzustellen, verlassen zugunsten einer ostinat betonten Rhythmik, die aus dem engeren Zusammenhang zwischen Text und Musik verständlich wird. Auch ohne daß man einer allzu rationalistischen Ausdeutung anheimfällt, darf vielleicht erwähnt werden, daß die Gesangsstimme des Beispiels 15 in tonmalerischer Darstellung die „Standfestigkeit" („il piè d'orma non parte, sempre il piè fermo") auszudrücken scheint, während die Instrumentalstimmen die Bewegungen der kämpfenden Arme ausdrücken

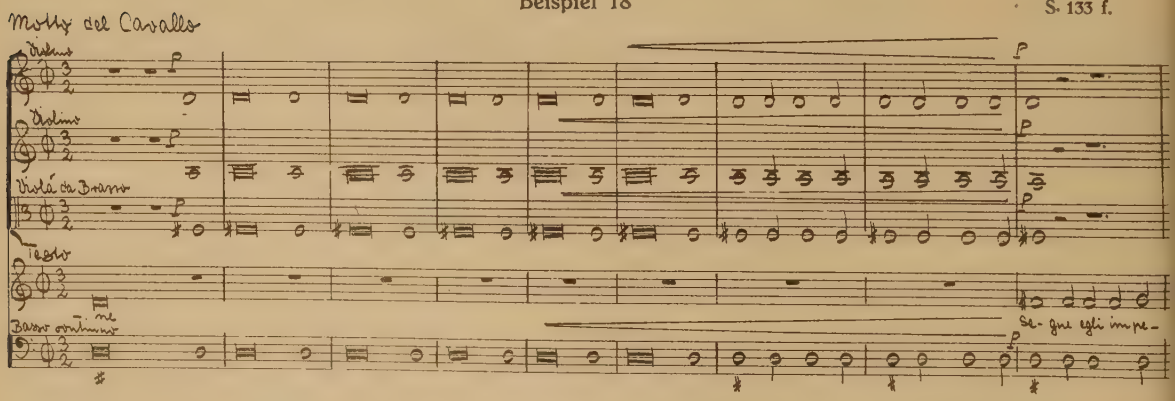
(„e la man sempre in moto"). Im übrigen werden wir später sehen, welche bedeutsame Rolle die ostinaten Bildungen im Stile concitato spielen.

Was an solchen langsameren Tonwiederholungen auffallend zu beobachten ist, ist der Umstand, daß die Tonrepetition an sich, ob nun schnell oder langsam, offenbar zur Darstellung der Erregung gebraucht wird. Je nach dem Textinhalt wurden sie daher mit größter Wahrscheinlichkeit oft stark akzentuiert vorgetragen[1]. Dies geht nicht nur daraus hervor, daß der Stile concitato überhaupt sehr reich mit Akzentbezeichnungen versehen ist, sondern auch schon im Stile rappresentativo suchte man durch die Wahl geeigneter Gesangskräfte dem Ausdrucksgehalt einer gehobenen, von Erregungen durchzitterten Sprache gerecht zu werden[2]. Bedeutungsvoll wird diese Erscheinung dadurch, daß sich solche „langsameren" Tonwiederholungen in achtel, viertel, halben und ganzen Noten, deren absolute Geschwindigkeit natürlich noch vom Takt (Tempo) abhängt, auch in der instrumentalen Begleitung wiederfinden und dort zu einer Art Motivik führen, die für den Stile concitato nicht weniger charakteristisch ist als die bekannten Tremoli.

Beispiel 17 S. 149

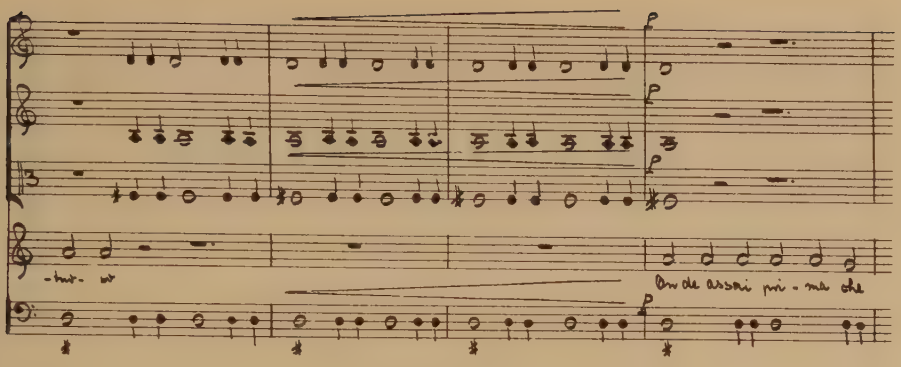


Beispiel 18 S. 133 f.

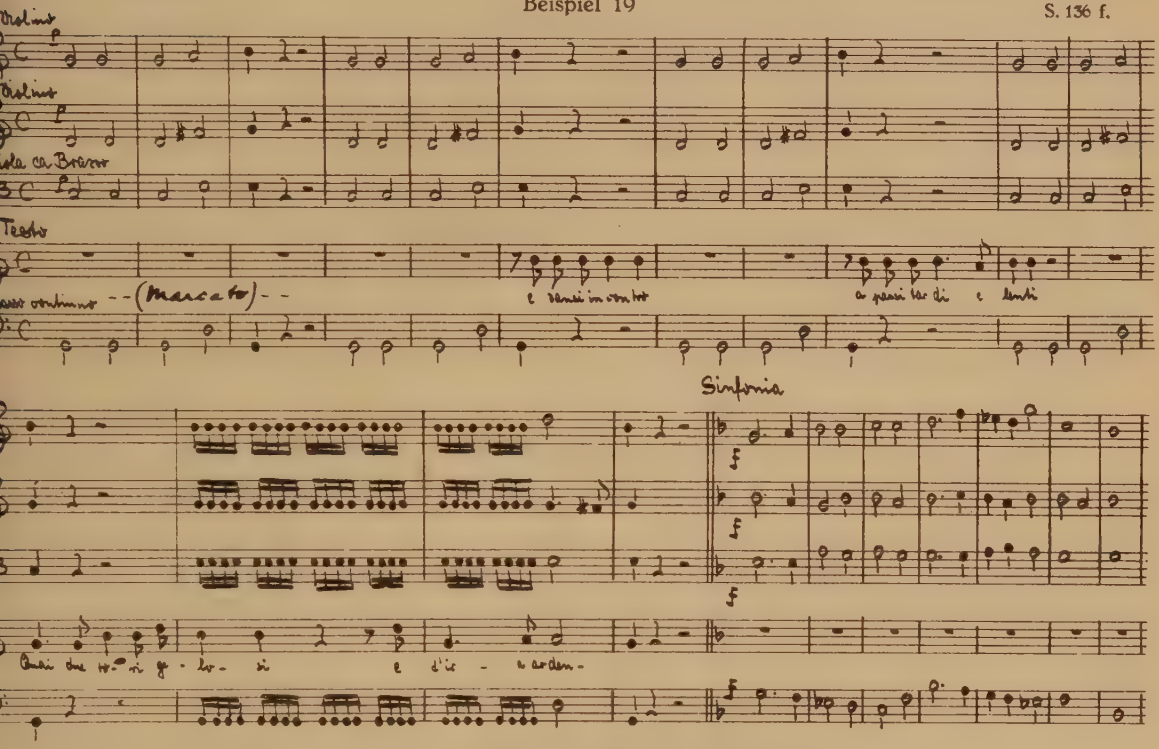


[1] Vergl. auch die Anmerkung des Herausgebers Malipiero: („Marcato") Beispiel 19.

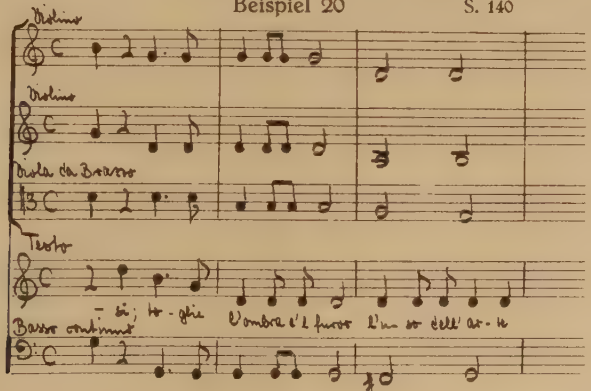
[2] Der schon einmal erwähnte Brief Monteverdis (bei Vogel a.a.O. S. 381 ff. zitiert) gibt uns einen diesbezüglichen Hinweis.



Beispiel 19 S. 136 f.

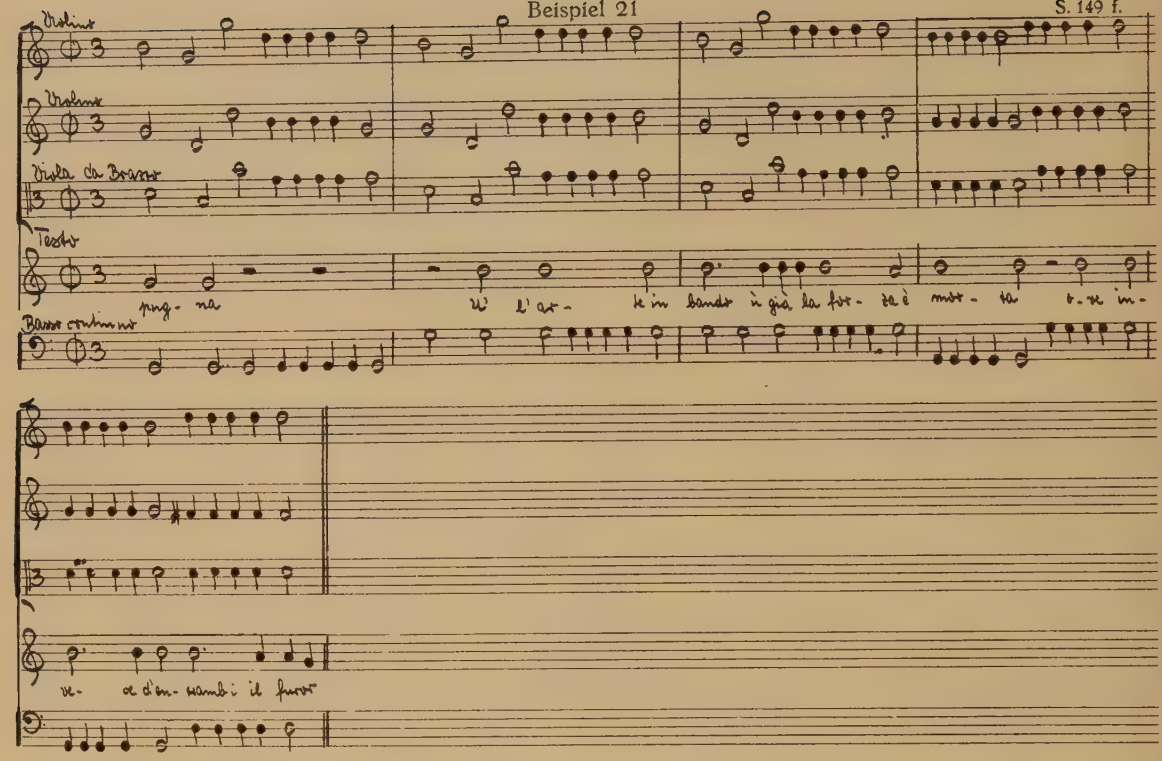


Beispiel 20 S. 140



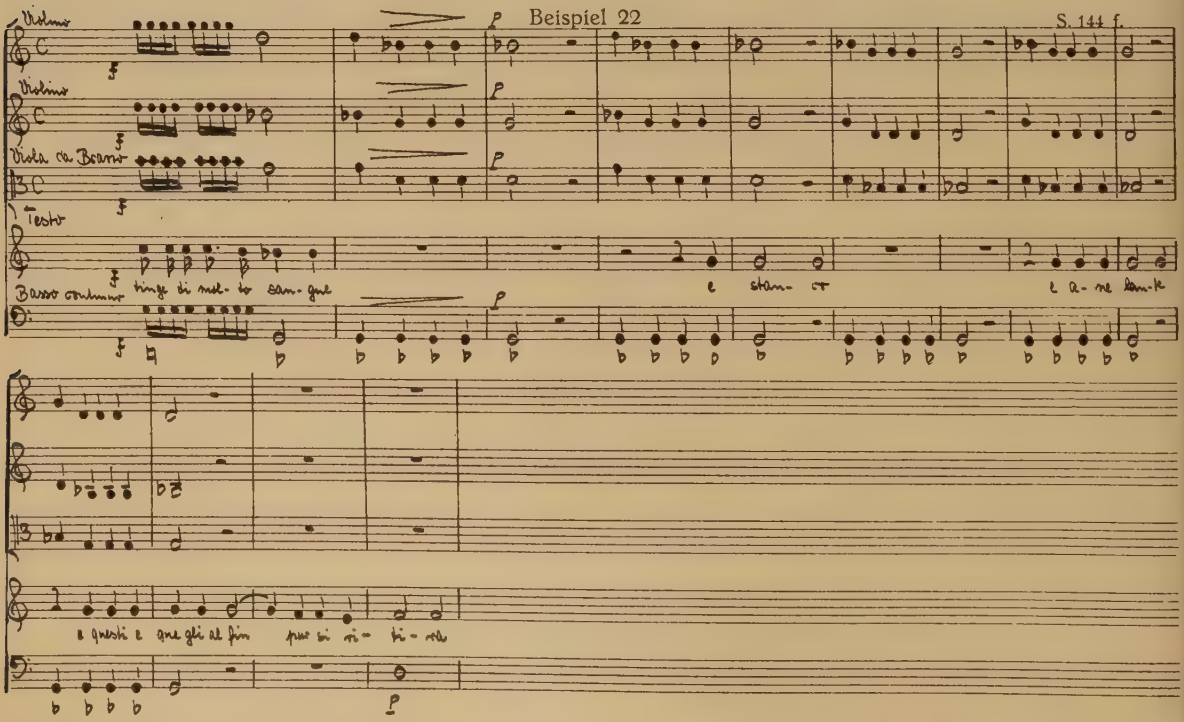
Beispiel 21

S. 149 f.



Beispiel 22

S. 144 f.



Freilich dienen derartige Tonwiederholungen, wie aus dem letzten dieser Beispiele ersichtlich, gelegentlich auch zur Charakterisierung eines Ermüdungs- oder Ruhezustandes; ihre Zugehörigkeit zur Gesamterscheinung des Stile concitato wird dadurch nicht in Frage gestellt. Offensichtlich hat sich hier eine bestimmte Technik, deren Ausdrucksgehalt zwischen erhabenster Ruhe und gewaltigster Erregung alle Grade des Affektlebens wiederzuspiegeln vermag, weitgehend verselbständigt und mit dem Begriffe „Stile concitato" verknüpft, dessen Inhalt in diesem Falle in offensichtlichem Widerspruch zu seiner Bezeichnung steht. „Mit dem Stile concitato ist eine Darstellungsweise durch Tonwiederholungen verbunden", so paradox diese Formulierung in Anbetracht der Tatsache, daß Tonwiederholungen auch zur Schilderung eines Ruhezustandes verwendet werden, erscheinen mag, trifft sicher einen Wesenszug des Stile concitato. Durch den Stile concitato wurde das Ausdrucksmittel der Tonwiederholungen eben teils neu entdeckt, teils wieder entdeckt. Neu ist die Darstellung des Zornes, der Wut, des kriegerischen Affektes durch die Geigen-Tremoli[1], so alt wie die Musik überhaupt ist vielleicht das Prinzip der Tonwiederholungen an sich. Aber durch die Erfindung Monteverdis erfuhr diese Technik eine Wiederbelebung, die noch stärker genannt werden kann als jene, die durch die neue Monodie hervorgerufen wurde, indem die Tonwiederholungen auf den Instrumentalkörper übergingen. Im Stile concitato operierte man mit den vielfältigsten Ausdrucksmöglichkeiten der Tonwiederholungen. Im übrigen wäre die obengenannte Definition höchst unvollständig, denn eine Menge anderer Züge treten zu diesem Charakteristikum des Stile concitato noch hinzu.

Da ist denn vor allem der eigenartigen Motivik der Gesangsstimme und des Instrumentalkörpers zu gedenken, die keineswegs nur vom Prinzip der Tonwiederholungen beherrscht wird. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß man nach einer Motivik strebt, in deren rhythmischer und melodischer Struktur man gleichfalls den Ausdruck der Erregung zu erblicken vermag. Wir wollen sie kurz „Erregungsmotivik" nennen. Ihre Erscheinungsweise ist mannigfaltigster Art. Sie läßt sich, wenigstens ungefähr, unter zwei verschiedenen Gesichtswinkeln betrachten. Bei den einen Bildungen fällt mehr ihre rhythmische Charakteristik auf, die anderen sind mehr durch auffällige melodische Eigenheiten bestimmt, doch läßt sich diese Trennung natürlich nicht scharf durchführen.

Immerhin hat gerade im Stile concitato eine derartige Unterscheidung ihre Berechtigung, da man dort ganz bestimmte rhythmische Gestaltqualitäten bevorzugt. Natürlicherweise fallen sie dort am schärfsten ins Auge, wo die melodischen Ereignisse ihrer Einfachheit und Gebräuchlichkeit wegen mehr in den Hintergrund treten, wie z. B. bei den Tonwiederholungen. Umgekehrt wäre über die Melodik zu sagen, daß wo ihre Eigenart auffallend hervortritt, die rhythmischen Gestaltqualitäten wieder weniger ins Gewicht fallen, wozu dann allerdings noch zu ergänzen ist, daß nicht selten beide Momente zusammenspielen und solcherart eine Motivik hervorbringen, die, als Ganzes genommen, der erstrebten Ausdruckdarstellung gerecht zu werden sucht.

Von den rhythmischen Bildungen haben wir in den vorangehenden Beispielen schon die wichtigsten kennen gelernt. Zwischen Gesangs- und Instrumentalstimme herrscht

[1] Wenn wir dazu Monteverdis Vorwort Glauben schenken dürfen.

dabei kaum ein Unterschied. Allgemein fallen diesbezüglich zwei Extreme auf: die Einteilung eines Taktes in lange Notenwerte, die den Zählzeiten des Taktes entsprechen also z. B. im $^{3}/_{1}$-Takt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder im $^{4}/_{4}$-Takt ♩ ♩ ♩ ♩ – (vergl. Beispiel 22, 25 und 28) – und die Unterteilung solcher langen Notenwerte in rasche Vierer-Gruppen (vergl. Tremoli und Beispiele 11, 12, 13, 21, 26). Dazu kommt eine außerordentliche Vorliebe für auftaktige Gruppen vor betonten Taktteilen, sei es in 𝅗𝅥 , ♩ , ♩ , ♪ oder 𝅘𝅥𝅯 Noten, wie aus den Beispielen 18, 20 und 24 hervorgeht. „Auftaktige" Achtel und 16tel stehen jedoch auch gerne vor (sogenannten) „unbetonten" Taktteilen[1] und bestätigen derart den stretto-artigen Rhythmus des Stile concitato, der uns schon aus den oben erwähnten rhythmischen Bildungen (im $3^{1}/_{2}$-Takt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 , im $^{4}/_{4}$-Takt ♩ ♩ ♩ ♩) entgegenleuchtet (vergl. Beispiele 8, 11, 15).

Gewissermaßen im Gegensatz dazu stehen die Rhythmen, die aus Beispiel 10 ersichtlich werden: ♪♩ ♩ ♪♩ ♩ | ♪♩ ♩ ♩ ♪♩ . Auch hierin zeigt sich wiederum die grundsätzliche Betonungsmöglichkeit eines jeden Taktteils, wie sie dem Stretto-Charakter des Stile concitato vielfach entspricht.

Eine große Rolle im Stile concitato spielen die scharf punktierten Rhythmen. Bezüglich der Gesangsstimme haben wir schon auf sie hingewiesen. Mindestens ebenso hervortretend sind sie im Instrumentalpart (vergl. Beispiel 15). Sie gehören dort zu den charakteristischsten Bildungen des Stile concitato, was nicht besagen will, daß sie ausschließlich dort anzutreffen sind. Die Sachlage ist nicht so, daß der Stile concitato eine an und für sich neue Motivik oder Thematik hervorgebracht hat. Nicht einmal für die Tonwiederholungen trifft dies zu. Sondern diese rhythmischen Gebilde und melodischen Strukturen gehören der Zeit neben vielen anderen als Gemeingut an. Dagegen hat der Stile concitato unter der Gesamtheit des Materials eine Art Auswahl getroffen, die freilich unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel vollzogen wurde. Damit wurde nun der Ausdrucksgehalt der musikalischen Bildungen teils verändert, teils intensiviert. Die Gestaltqualitäten an und für sich sind es also nicht, die typisch für den Stile concitato sind, sondern sie sind es nur im Zusammenhang mit einer Darstellung der Erregung, d. h. im Zusammenhang mit einem Text, der in sich die Möglichkeit einer derartigen Auslegung trägt.

Sieht man sich solchermaßen einer gewissen Schwierigkeit in der Deutung dessen gegenüber, was nun eigentlich dem Stile concitato zuzuschreiben ist und was nicht (wie z. B. im Falle Schütz), so wird man sein Augenmerk vor allem noch darauf zu richten haben, ob es in der Verarbeitung jenes Motivmaterials nicht noch bestimmte Prinzipien gibt, die das Bild des Stile concitato vervollständigen. Solche Prinzipien gibt es in der Tat. Doch greifen wir damit dem Gange der Untersuchung schon voraus,

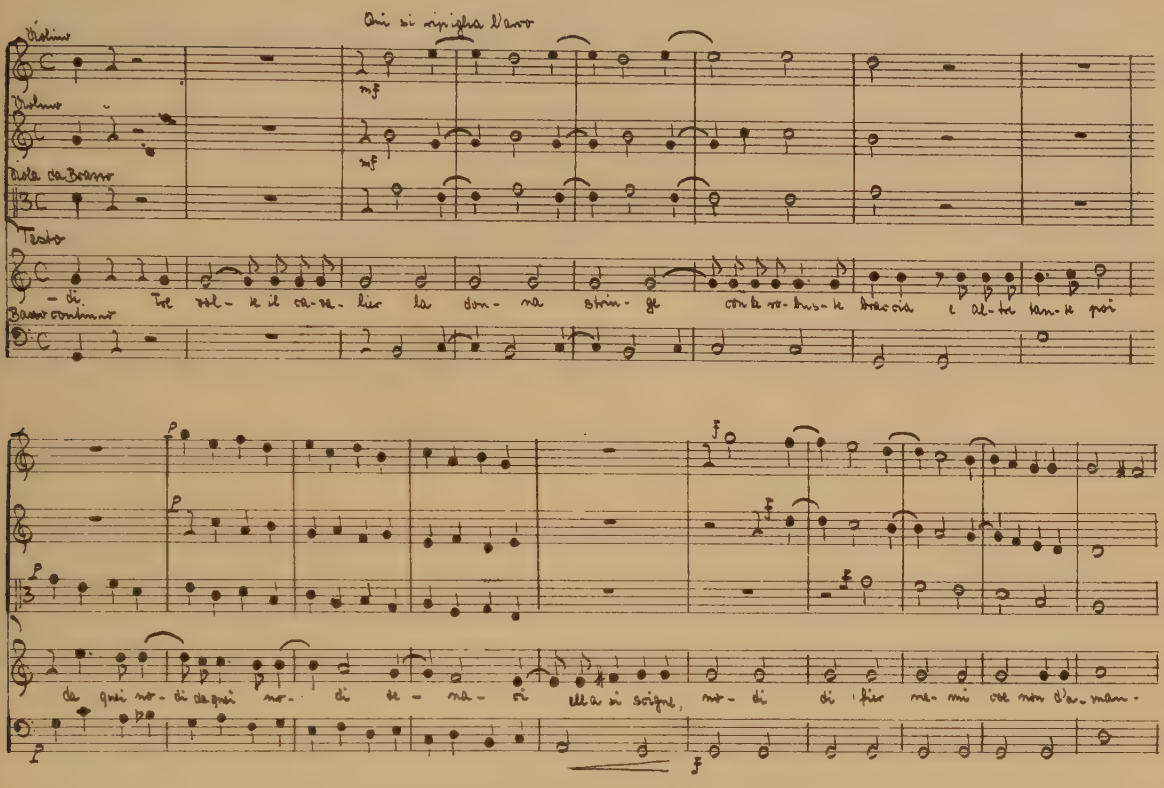
---

[1] Die Einteilung eines Taktes in betonte und unbetonte Taktteile ist für vorklassische Musik bekanntlich recht problematisch. Im Stile concitato ist sie schon deshalb anfechtbar, weil dort prinzipiell jeder Taktteil „affektiv" betont sein kann. Indessen ist es wahrscheinlich, daß der Stile concitato durch die Querständigkeit seiner Betonungen, die sich für ein „klassisches" Empfinden sowohl in den „auftaktigen" Rhythmen vor „unbetonten" Taktteilen, als auch in der Bevorzugung kurzer Notenwerte auf „betonten" Taktteilen bemerkbar macht, einem rhythmischen Schwergewichtsempfinden Vorschub leistete. Ebenso zeigt sich in den später erwähnten synkopischen Bildungen, daß zumindest gelegentlich betonte und unbetonte Taktteile unterschieden werden.

und wenden uns daher zunächst wieder der Beschreibung typischer Rhythmen und Melodiestrukturen zu.

Zu den punktierten Rhythmen kommt noch der interessante Fall einer Synkopenbildung anläßlich der musikalischen Schilderung eines Handgemenges.

Beispiel 23 S. 143 f.



In Beispiel 23 handelt es sich zweifellos um eine tonmalerische Illustration der „Umarmung" bzw. des „Loswindens" (im Verein mit den gebrochenen Terzen der Instrumentalstimmen). Ob dieser Einzelheit jedoch prinzipielle Bedeutung zukommt, sei hier nicht entschieden (sie findet sich im Combattimento nur einmal).

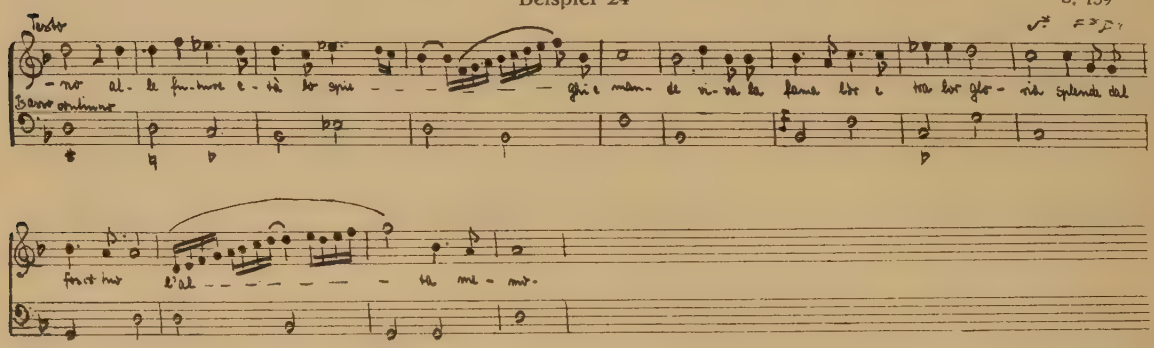
Unter den charakteristischen melodischen Bildungen des Stile concitato sind im Combattimento dreierlei Hauptmerkmale hervorzuheben, nämlich Melodiesprünge, rasche Läufe und typische Umspielungsfiguren oder trillerartige Bebungen. Im Folgenden wollen wir die Gesangsstimme und die Instrumentalstimmen getrennt auf diese Gesichtspunkte hin untersuchen.

In der Gesangsstimme sind bei affektiv betonten Textstellen die Melodiesprünge ja schon in der „musica rappresentativa" fast als bestimmend für diesen Stil bekannt. Kein Wunder also, daß sie im Stile concitato ebenfalls auftreten (vergl. Beispiele 11, 12, 29).

Insbesondere für den Stile concitato hervorzuheben sind jedoch die sprunghaft durchlaufenen Dreiklangsakkorde bekannt unter dem Namen Fanfaren-Motive, Alarm-Motive oder Signal-Motive. Sie dienen häufig zur Unterbrechung der Tonwiederholungen, wie sich umgekehrt die Tonwiederholungen gerne in jene Bildungen einschleichen (vergl. Beispiele 16, 20, 25, 26).

Was rasche Läufe betrifft, so treten diese in der Gesangsstimme des Combattimento kaum hervor. Nur der Vollständigkeit wegen seien zwei Beispiele erwähnt, die in dieser Form über die im Madrigal und in der Oper gebräuchliche Melismatik nicht hinausgehen. Allerdings fällt auch hier die absolute Raschheit der Melodiebildung auf (Beispiel 24).

Beispiel 24 S. 139



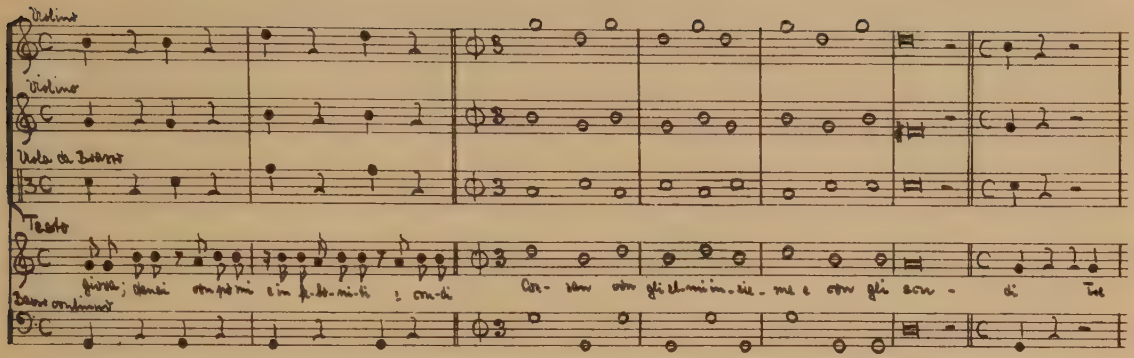
Umspielungsmotive bzw. trillerartige Bebungen finden sich in der Gesangsstimme keine.

Wichtiger als die Signal-Motive in der Gesangsstimme ist nun die Erscheinung, daß alle drei der obengenannten Melodiemerkmale in der Instrumentalbegleitung auftreten und dort zuweilen in zusammengedrängter Vielfalt jene Physiognomie der musikalischen Darstellung ausmachen, die für den Stile concitato so charakteristisch ist.

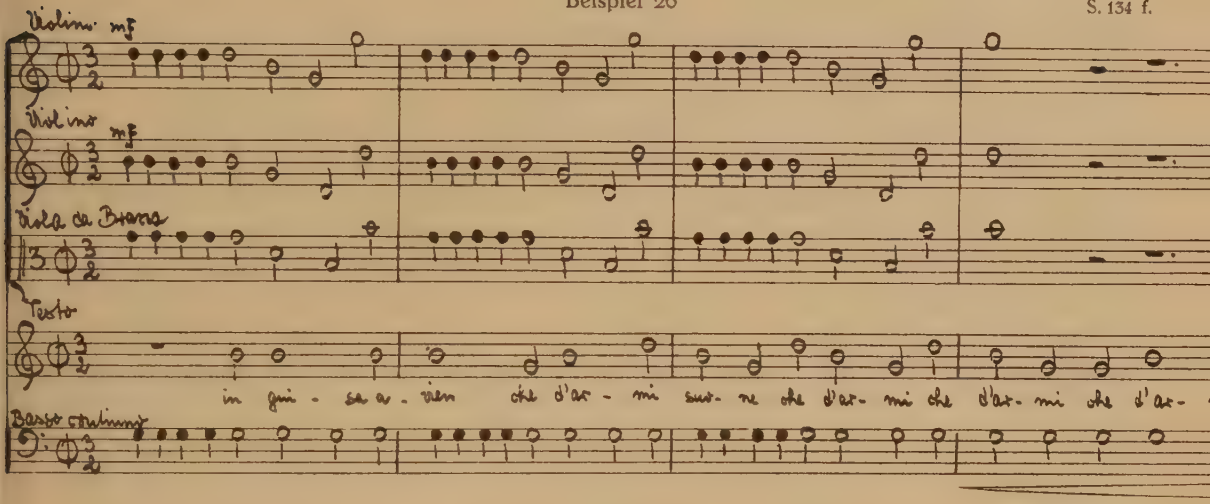
Vor allem gilt dies für die melodischen Sprünge. Sie sind fast durchwegs von jener Art, die wir in den Signal-Motiven der Gesangsstimme schon kennen gelernt haben. In zweifacher Hinsicht erfahren sie hierbei eine Ausbreitung; einmal dadurch, daß sie stark vorherrschen. Dann aber erscheinen sie vielfach noch in einer Ausbreitung der Art, daß die einzelnen Zeitwerte, die zwischen den Sprüngen liegen, über weite Strecken ausgedehnt sind. Die Sprünge erfolgen nunmehr nur noch von Takt zu Takt, wobei die Zugehörigkeit der einzelnen Töne zu einem Dreiklangsgebilde gewahrt bleibt. Es ist bemerkenswert, daß den raschen Tonwiederholungen dieser Art ein Ausdrucksgehalt innewohnt, der in direktem Zusammenhang mit den Signal-Motiven steht (vergl. Beispiele 8, 9, 10).

Aber auch wo solche linearen Dehnungen nicht vorkommen, macht sich der Einfluß der Signal-Motivik in den Melodiesprüngen der Begleitung stark bemerkbar. Eine Unmenge kleiner und kleinster Motive weisen dieselbe akkordliche Struktur auf. (Beispiele 25 und 26, vergl. auch die Beispiele 8, 10, 15, 21, 22). Daß sie alle dem Ausdruck der Erregung, der Wut, des Zornes bzw. der tonmalerischen Schilderung des Kampfes, des Waffengeklirres usw. dienen, liegt auf der Hand.

Beispiel 25 S. 142 f.



Beispiel 26 S. 134 f.



Von raschen Läufen der Instrumentalstimmen lernt man im Combattimento jene geradlinigen 16tel-Tonleitern kennen, die im abwechslungsreichen Spiel ihrer Richtungen nach der damaligen naiven Schilderungsweise offenbar die Hiebe und Stiche der Kämpfenden illustrieren sollen (vergl. Beispiel 15). Umfangreicher als diese erweisen sich die Umspielungsmotive. In Form von gebrochenen Terzen, trillerartigen Nebennoten und melodiösen Umspielungen, zumeist in kleinen Notenwerten, bekunden sie ihre Verwandtschaft mit den raschen Tonwiederholungen und bilden dieserart einen wesentlichen Anteil an den „Erregungsmotiven" (vergl. Beispiele 15, 23, 28).

Damit wäre das Wichtigste von den rhythmischen und melodischen Bildungen erwähnt und wir kommen nun zur Betrachtung der Gesamtstruktur der Stile concitato-Technik, d. h. zur Betrachtung, wie diese kleinen und kleinsten Teilchen verarbeitet sind. Wir bedienen uns zu dieser Bestimmung vier verschiedener Gesichtspunkte. Einmal

interessiert uns die Satzstruktur des Stile concitato, ob sie homophon oder polyphon geartet ist, wobei die Harmonik eine nähere Berücksichtigung zu erfahren hat. Dann sei das Augenmerk auf die Steigerungserscheinungen des Stile concitato gelenkt, die natürlicherweise in einem Stil zu finden sein werden, der auf die musikalische Darstellung der Erregung gerichtet ist. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht das Prinzip der ostinaten Bildungen, das einen Teil der Steigerungsmomente von neuer Seite beleuchtet und in welchem die Bekanntschaft mit einem ganz allgemeinen Charakteristikum des Stile concitato vermittelt wird.

Die Satzstruktur des Stile concitato, wie er im Combattimento vorliegt, gliedert sich in zwei oft sehr verschieden gestaltete Teile, in denen eine vorwiegend homophone Gestaltung einerseits, einer polyphon-imitatorischen Konzeption andererseits, gegenübertritt. Beide Fälle sind im Stile concitato sogar extrem vertreten. Selbstverständlich kommen jedoch auch Mischformen vor. Auffallend ist nun, daß eine Harmonik das Satzgefüge charakterisiert, die deshalb neu genannt werden muß, weil sie von einem Prinzip beherrscht wird, das wohl noch nie eine so ausschlaggebende Bedeutung erreicht hatte wie im Stile concitato, nämlich vom Prinzip der ostinaten Wiederholung.

Zunächst sei jedoch die Zwischenbemerkung gestattet, auf was sich eigentlich der Begriff Satzbau bezieht. Man spricht hier von Satzbau und befindet sich doch mit dem Combattimento in einer Oper (also bei einer Erscheinungsform der Monodie), welche wie in diesem Falle jede Mehrstimmigkeit des Vokalparts vermissen läßt. Unter „Satz" sollen hier allgemein die Gesamtpartitur des Combattimento und speziell im Hinblick auf die Satzstruktur jene Teile der Partitur verstanden werden, in denen zu der Gesangsstimme mit B. c. noch ein Orchesterkörper von ausgeschriebenen Instrumentalstimmen hinzukommt. Man betrachtet diese Teile also als homogene Abschnitte, genau so, als ob man es mit der Analyse eines Madrigalsatzes zu tun hätte, in dem prinzipiell alle Stimmen Gleichberechtigung besitzen. Dieses Vorgehen erscheint nicht nur dadurch berechtigt, daß bei jeder harmonischen Analyse jede Stimme grundsätzlich gleichberechtigt ist, sondern auch im Hinblick auf die historische Lage, in die man mit der kaum 25 Jahre alten Oper gestellt ist. Wir befinden uns in einer Zeit, in der die Mehrstimmigkeit der Oper, gleichviel ob instrumental oder vokal, zu madrigalesker Mehrstimmigkeit erst in Gegensatz zu treten beginnt, und unser Vorgehen ist also schon insofern gerechtfertigt, als es erlaubt, diesen Loslösungsprozeß im Falle des Stile concitato zu verfolgen. Nun hatte sich aber, wie wir gesehen haben, die Struktur der madrigalesken Mehrstimmigkeit im Schaffen Monteverdis selbst weitgehend verändert, so daß in der Oper und im Madrigal eine Art labiler Gleichgewichtslage erreicht worden war, die je nach den Erfordernissen bald mehr auf die Seite homophoner, bald mehr auf die Seite polyphon-imitatorischer Gestaltung neigte.

Nichts könnte diese Situation klarer beleuchten, als der Stile concitato. Im Stile concitato zeigt sich der Ausschlag bald nach der einen, bald nach der anderen Seite. Was ist der tiefere Grund für dieses merkwürdige Verhalten? Die Ausdrucksrichtung des Stile concitato gibt uns den Schlüssel hierfür.

Sie ist durch die musikalische Darstellung der Erregung bestimmt. Von den Mitteln, die dieser Darstellung dienen, haben wir bisher einige Einzelheiten kennen gelernt, die sich vornehmlich auf ein Grundprinzip zurückführen lassen: auf die Verdichtung

der musikalischen Ereignisse. In rhythmischer Hinsicht besteht diese in der Komplikation und Beschleunigung (rasche Tonwiederholungen, beschleunigte melodische Linien, punktierte Rhythmen und Akzentuierungen) und in melodischer Hinsicht darin, daß solche melodischen Gebilde hervortreten, deren lineare Energie möglichst groß ist (Sprünge, Umspielungsmotive und trillerartige Bebungen). Dazu kommen nun noch zwei fundamentale Prinzipien, nämlich das der ostinaten Bildungen und das der Steigerungen.

Man versteht unter „ostinato" die fortgesetzte Wiederkehr einer musikalischen Bildung, wobei zu beachten ist, daß sich diese fortgesetzte Wiederkehr nicht etwa über das ganze Stück zu vollziehen hat, sondern daß auch schon musikalische Bildungen, die sich mehr als zweimal wiederholen, je nach Umständen als ostinate Bildungen anzusprechen sind[1].

Dieses Prinzip der ostinaten Bildungen nun hilft einen Wesenszug der Harmonik zu verstehen, der sich auffallend im Stile concitato kundtut. Betrachtet man nämlich die Zahl der sich in jedem Takt vollziehenden Harmoniewechsel, so findet man meistens, daß über mehrere Takte hinweg überhaupt kein Wechsel stattfindet. So vor allem bei den raschen Tonwiederholungen, die in allen Stimmen zu gleicher Zeit erfolgen wie in den Beispielen 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 21, 22. Ähnlich wie vorhin bei den Tonwiederholungen ausgeführt wurde, hat sich diese Technik im Stile concitato ebenfalls verselbständigt und wird daher auch zur Darstellung von Begriffen verwandt, deren Inhalt das Gefühl der Ruhe, des Friedens, der Ermüdung und dergl. ausdrückt (vergl. Beispiel 22).

Die Aufteilung einer liegenbleibenden Harmonie in 16tel-Noten ergibt die beiden Kriterien der ostinaten Bildungen: die Wiederkehr einer musikalischen Bildung (desselben Tones bzw. derselben Harmonie) und insbesondere deren Dehnung – die fortgesetzte Wiederkehr also – auf lange Strecken hinaus. Damit sind wir auch schon bei dem einen der beiden Fälle angelangt, die oben erwähnt wurden: bei dem Extremfall homophoner Satzanlage. Die Harmonie wird hier gleichsam festgenagelt. Das Auffallendste ist nun, daß auch jene Teile, in denen die polyphon-imitatorische Technik zu ausgesprochener Geltung kommt, die Harmonie fast orgelpunktartig festhalten (Beispiele 8, 10, 15). Vom Orgelpunkt unterscheidet sich diese Technik jedoch dadurch, daß die darüber liegenden Harmonien stets in derselben Abhängigkeit vom Grundton, der hier immer Baßton ist, bleiben. Der festgehaltene Dreiklang entfaltet über ganze Takte hinaus eine bis ins Einzelne gehende Regelung des polyphon-imitatorischen Satzes und bildet so zwischen homophoner und imitatorischer Satzstruktur den vereinenden Ausgleich. Mit Recht darf man diese ostinate Haltung der Harmonik als eines der wirksamsten Befestigungsmittel der Dur-Moll-Tonalität ansprechen. Dazu kommen aber noch zwei weitere Momente, die der Ausbildung des tonalen Bewußtseins dienen.

Das eine haben wir schon bei der Zusammenstellung charakterischer Motivbildungen kennen gelernt: die Signal-Motive. Es ist klar, daß eine Kombination von ostinater

[1]) Sich über die Ästhetik der ostinaten Bildungen zu verbreiten, würde hier zu weit führen. Letzthin entscheidet darüber unser „Gefühl", d. h. der Maßstab, den wir aus dem fast überall in der Musik zu findenden Prinzip der Wiederholungen gewonnen haben. Zeigt sich ihm gegenüber eine größere Anzahl der Wiederholungen, so dürfen wir schon von „hartnäckigen" Bildungen sprechen.

Harmonik mit den Dreiklangsbildungen der Signal-Motive, ebenso wie diese allein – besonders in Anbetracht ihrer ungeheuren Häufigkeit – dazu angetan sind, die Fixierung der Tonalität zu vervollständigen.

Weiterhin muß man nun aber noch einen Blick auf die Art der Harmonie-fortschreitungen werfen.

In neuerer Zeit hat man die Unterscheidung von schwachen und starken Schritten bei harmonischen Analysen eingeführt, was ungefähr dasselbe besagt wie die Unterscheidung von kirchentonartlichen und kadenzmäßigen Fortschreitungen. Demgemäß erblickt man im kirchentonartlichen Zusammenklangsgefüge eine vorwiegend lineare Konzeption, in den Kadenzbildungen der Dur-Moll-Tonalität dagegen eine Zusammenklangswirkung, die durch eine Kombination besonders kraftvoller Fortschreitungen in den Einzelstimmen zustande gekommen ist (Quart-Quint-Sprünge und Leitton-Energie). Die Verflechtung zwischen modaler und moderner Tonalität läßt sich also so bestimmen, daß die Kadenz – jene stereotype Zusammenklangsfolge von ausnehmend starkem Spannungsgehalt[1] – das kirchentonartliche Gefüge immer mehr durchsetzte bzw. progressiv verdrängte (die Kadenz hatte sich ja von allem Anfang an ihren Platz innerhalb der Kirchentonarten erobert, besonders an den Schlüssen des Chorals). So ist es berechtigt, in dem Augenblick, in dem dieser Verdrängungsprozeß besonders auffallend zu Tage tritt, von einer Steigerung der Zusammenklangsenergien zu sprechen. Ein solcher Augenblick ist mit dem Stile concitato gekommen, denn die Fundamentfortschreitungen des Stile concitato bestehen fast durchwegs aus Quart- und Quint-Sprüngen, ja diese Fundamentfortschreitungen sind sogar meist Baßschritte, eine Erscheinung, die in direktem Zusammenhang mit der schon erwähnten Vorliebe für melodische Sprünge steht. Es zeigt sich so im Stile concitato, wie die Bevorzugung stark energetischer Sprünge zur Kristallisation der Dur-Moll-Tonalität führte. Bemerkenswert ist vor allem der Umfang, in dem sich diese Erscheinung auswirkte, erweisen sich doch die Kadenzfortschreitungen auch in jenen Stellen als Grundlage des harmonischen Geschehens, in denen sich die Satzstruktur einer polyphon-imitatorischen Technik stark nähert (vergl. Beispiel 27). Dadurch hebt sich nun aber die gesamte harmonische Anlage des Stile concitato von Grund auf gegen eine kirchentonale Struktur ab. Die Kadenzfortschreitungen des Dur-Moll-Systems, d. h. die Bezugnahme auf einen Grunddreiklang wird zum vorherrschenden Prinzip, womit man neben dem ostinaten Festhalten eines Dreiklanges den zweiten Faktor gefunden hat, der die harmonische Ordnung des homophonen und imitatorischen Satzgefüges im Stile concitato aufrecht erhält, nämlich die Kadenz[2]. In der Betrachtung der „Madrigali guerrieri" wird man genügend Gelegenheit haben eine Bestätigung dieser Sachlage zu finden.

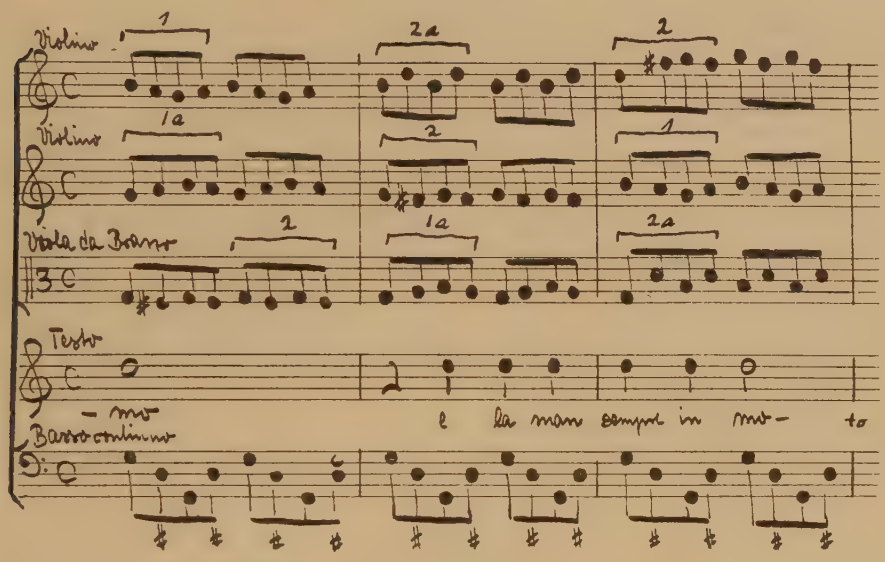
Aber noch in anderer Hinsicht ist dieses Beispiel aufschlußreich. An Stelle der ostinaten Wiederholungen desselben Zusammenklanges steht hier eine gedrängte Vielheit

---

[1] Nicht allein die Intensität des Spannungsgehaltes ist bei der Kadenz hervorzuheben, sondern vor allem auch seine Richtung, die uns etwas ganz Bestimmtes erwarten läßt (auf die V. Stufe die I.) und dadurch unterscheidet sich die Kadenz ebenfalls ganz wesentlich von anderen wohl meist auf die linearen Kirchentonarten zurückzuführenden Zusammenklangsfolgen.

[2] Auch Redlich a.a.O. spricht in diesem Zusammenhang schon von dem „harmonisch regulierten Melos des Stile concitato". Vergl. S. 254.

der Harmoniewechsel. Die Beziehung dieser musikalischen Darstellung mit dem Ausdruck der Erregung ist durchsichtig. Wir stoßen wieder auf das alte Prinzip, durch ein Maximum an musikalischen Vorgängen den Impuls der Affekthandlung darzustellen. Zugleich ist diese Häufung der Akkordwechsel aber noch ein Sonderfall, denn nicht weniger als 11mal wiederholt sich in den drei Takten dieselbe Fortschreitung (die Kadenz V—I, Beispiel 27). Das genannte Prinzip vereinigt sich so mit dem Prinzip der ostinaten Wiederholung und führt im Verein mit den Erregungsmotiven der Streicher und den Tonwiederholungen der Gesangsstimme zu einer bemerkenswerten Intensivierung des Ausdrucks.

Beispiel 27 S. 140 f.

Ferner ermöglichen diese Takte im Verein mit den Beispielen 8, 10, 15, 28, 30 die Erforschung des polyphon-imitatorischen Satzbaues von anderem Gesichtspunkte aus. Fragt man nun abgesehen von der Harmonik nach der Eigenart dieser Struktur, so löst sich das Problem, warum denn eigentlich die polyphon-imitatorische Technik durch den Stile concitato wieder zu neuem Leben erwachen konnte, und dies sogar in der Oper, die doch ihrer ganzen Entwicklung nach bestrebt war, sich gerade davon loszulösen. In der Ausdrucksrichtung des Stile concitato finden wir wiederum die Erklärung für diese auffallende Erscheinung.

Man vergegenwärtige sich einmal was der Stile concitato äußerlich betrachtet Neues hervorgebracht hat: gewiß in der Gesamterscheinung eine durchaus eigenartige Technik, die zu ihrer Zeit Originalität beanspruchen konnte. Besinnt man sich aber auf die Einzelzüge dieser Technik, so bemerkt man, daß sie alle schon alt waren. Die Tonwiederholungen, die punktierten Rhythmen, die Intervall-Sprünge, die Umspielungsmotive, die harmonische Satzanlage, die ostinaten Bildungen, die Signal-Motive usw. bildeten alle schon vor mehr oder weniger langer Zeit das Rüstzeug der musikalischen

Gestaltung bei Schlachtenschilderungen. Ja nicht einmal die Ausdrucksrichtung, die im Stile concitato eingeschlagen wurde, war neu. Sie war höchstens wieder neu, oder sie war neu im Sinne einer sich von der Tonmalerei immer mehr entfernenden Symbolbildung der Musik, die im Dienste der Darstellung von Erregungszuständen stand.

Wie jeder musikalischen Darstellung, die es sich zur Aufgabe macht, Schlachten, Kämpfe und Kriege tonmalerisch zu schildern – und solche Darstellungen gab es schon lange vor Monteverdi – notwendigerweise auch ein tonsymbolischer Ausdrucksgehalt innewohnt, so durfte man auch in den Vorerscheinungen des Stile concitato prinzipiell schon dieselbe Ausdrucksrichtung erblicken, die sich in ihm selbst verwirklichte. Das Wesentliche dieser Ausdrucksrichtung ist also nicht etwa ihre absolute Neuheit, sondern vielmehr die Erscheinung, daß sie eine ganze Epoche in ihren Bann zog und dieserart alle Gestaltungsmöglichkeiten der Musik im Dienste ihres Zieles umdeutete und mit besonderem Ausdrucksgehalt erfüllte. So auch bei der Verwendung des polyphon-imitatorischen Satzgefüges.

Mit dem Durchbruch der Monodie im 17. Jahrhundert, insbesondere mit der Rolle, die die Monodie im Aufbau der Oper bzw. des Dialogs spielte, erschien nun plötzlich die Mehrstimmigkeit in einem neuen Licht. Sie konnte im Gegensatz zur Einstimmigkeit den Ausdruck einer Vielheit darstellen: verwandte man die Monodie bei der Darstellung des Textes, der von einem Einzelindividuum gesprochen wurde, so war es das Nächstliegende, die Mehrstimmigkeit zur Darstellung mehrerer sprechender Personen heranzuziehen, sei es wie im Duett, Terzett, Quartett usw. zur Darstellung einer bestimmten Anzahl von redenden Personen, sei es wie in den Chören zur Darstellung einer der Zahl nach unbestimmten Volksmasse; hier Einzelindividuum – monodische Gestaltung, dort personale Vielheit – Mehrstimmigkeit. Das heißt mit anderen Worten, die Mehrstimmigkeit war nicht mehr ein musikalisches Gestaltungsprinzip schlechthin, sondern sie gewann besonderen Bedeutungsgehalt, sie wurde zum Symbol einer Vielfalt. Soviel über die Mehrstimmigkeit an sich.

In unserem Falle haben wir es nun aber mit einer bestimmten, nämlich der polyphon-imitatorischen Mehrstimmigkeit, zu tun. Wie kommt es, daß gerade sie zur Darstellung von Erregungszuständen herangezogen wurde? Historisch gesehen ist das ein Problem, phänomenologisch gesehen ist es eine Selbstverständlichkeit.

Der traditionelle polyphon-imitatorische Satz des Madrigals und der Motette hatte sich als solcher fast gänzlich losgelöst von jeglicher Ausdrucksrichtung; er war das Gestaltungsprinzip schlechthin geworden, ohne Bezugnahme auf den Text, den er darzustellen hatte. Wollte man in einer Komposition, veranlaßt durch den Textinhalt, zu Steigerungen gelangen, so griff man zwar zu polyphonen Steigerungsmitteln, aber innerhalb der Imitationstechnik (Dissonanzen, rhythmische Komplikationen, Engführung, kontrapunktische Variationen der Thematik, Beschleunigung der Notenwerte usw.). Mit der Entwicklung nun, die die Satzstruktur des Madrigals und der Oper im Schaffen Monteverdis genommen hatte – wir haben gesehen, daß sich diese von der polyphon-imitatorischen Schreibweise ziemlich entfernt hatte – wurde der Blick für einen „neuen" Bedeutungsgehalt der Polyphonie geöffnet. „Neu" insofern, als dieser Gehalt sozusagen in Vergessenheit geraten war. Die Ausdrucksrichtung der Zeit brachte es mit sich, daß homophone und imitatorische Mehrstimmigkeit

verstärkt in Gegensatz zu einander traten und so erinnerte man sich wieder einer Technik, die geeignet war ganz bestimmte seelische Regungen darzustellen: Die Polyphonie als solche diente wieder dem Ausdruck der vielfältigen Bewegung, der Unruhe und der Erregung. Dieser Bedeutungsgehalt darf als ein ursprüngliches Phänomen angesehen werden. Gerade ungefähr 300 Jahre früher zeigte sich dies in der „Chasse" bzw. „Caccia" der französischen und florentinischen Ars nova.

So ist also zu verstehen, warum historisch gesehen diese Wandlung zu Monteverdis Zeiten eintreten konnte. Das Merkwürdige dabei ist nicht die Tatsache, daß der polyphon-imitatorische Satz zur Darstellung der Erregung herangezogen wird, sondern daß es tatsächlich erst einer Wandlung, d. h. eines Rückanschlusses bedurfte, um diese Technik der aktuellen Ausdrucksrichtung wieder dienstbar zu machen.

Wenn man an die besondere Eigenart der neuen Ausdrucksrichtung denkt, ist es nicht verwunderlich, daß sich im polyphonen Satzgefüge des Stile concitato eine starke polyphone Steigerungstechnik herausbildete, galt es doch Erregungszustände stärksten Grades darzustellen. Im Folgenden erwächst uns nun die Aufgabe, die typischen Merkmale dieser Satztechnik aufzuhellen.

Zunächst sei jedoch noch die Frage gestreift, wo denn eigentlich Monteverdi zu mehrstimmiger Gestaltung in der Begleitung übergeht. Offenbar dort, wo die technischen Mittel des B. c. nicht ausreichen, um sprachliche Inhalte charakterisierend hervorzuheben, also einmal an allen Stellen des Textes, in denen Monteverdi einen sprachlichen Ausdruck der Erregung zu erblicken vermag, wie im Pferdegetrappel (Motto del Cavallo), beim Klang der Waffen und wo von Zorn und Kampf die Rede ist. Fügen wir solchen Beispielen noch die Takte 10–13 hinzu (vergl. Beispiel 28), in denen das „vagirando" seinen musikalischen Ausdruck findet, so ersehen wir, daß überall dort, wo der Text auf eine Mannigfaltigkeit physischer oder psychischer Bewegungsvorgänge hinweist, das Prinzip der Mehrstimmigkeit aufrecht erhalten bleibt. Daneben tritt die mehrstimmige Konzeption aber auch noch zur Darstellung ganz anderer Sprachinhalte auf. Die Worte: „Amico hai vinto. Io ti perdon, perdona tu ancora al corpo no che nulla pave all'alma si . . ." usw., sowie der Schluß: „s'apre il ciel, io vado in pace" sind ebenfalls mehrstimmig begleitet (außer dem B. c.). Es zeigt sich somit im Combattimento, daß die ausgeschriebene Orchesterbegleitung ganz allgemein zur Charakterisierung wichtiger Textinhalte herangezogen wird.

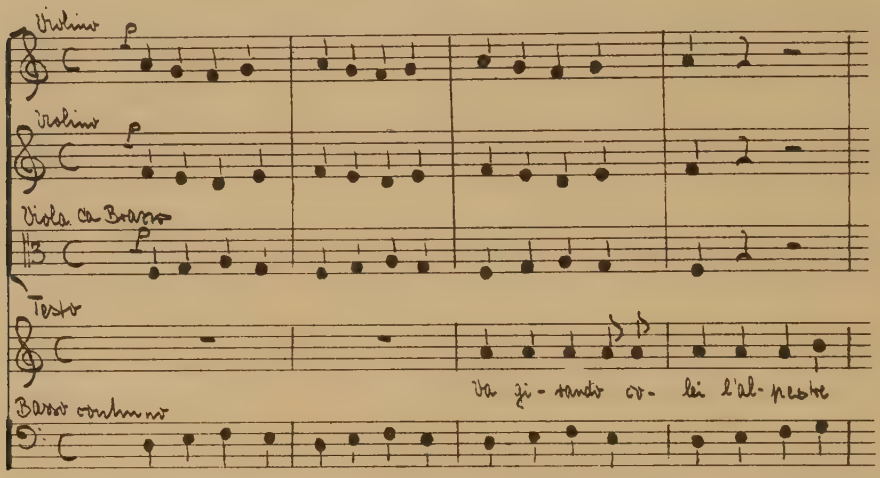
Aus der großen Anzahl der Steigerungsmittel nun, die dem polyphon-imitatorischen Satzgefüge zur Verfügung stehen, wählt der Stile concitato nur einige wenige heraus, solche nämlich, die ihm zur Erfüllung seiner Ausdruckstendenzen am geeignetsten erscheinen.

Bei dieser Auswahl ist es bemerkenswert, daß jeweils die tonmalerische Darstellung eines Wortinhaltes dafür ausschlaggebend ist, nach welchem Prinzip die Intensivierung des musikalischen Ausdrucks erfolgt.

Gleich im ersten Fall, in dem melodische Entfaltungen zur tonmalerischen Darstellung herangezogen werden, bei dem Wort „vagirando", lernen wir zwei wichtige Prinzipien kennen. In dem Bestreben, den Begriff des „Umherschweifens" möglichst bildhaft in

der Musik zum Ausdruck zu bringen, gelangt Monteverdi zum Symbolgehalt der Gegenbewegung; ein uraltes Gestaltungsprinzip des linearen Satzes wird so Träger einer tonsymbolischen Tendenz. Gleichzeitig haben wir hier die im Stile concitato häufigste Erscheinungsform der Gegenbewegung vor uns. Sie ist so geartet, daß sich Höhe- und Tiefpunkte der melodischen Linienzüge gerade diametral gegenüberliegen. Dem höchsten Punkt der oberen Linie entspricht die Lage des tiefsten Punktes der Gegenlinie, dem tiefsten Punkt der oberen Linie liegt gegenüber der höchste Punkt der unteren Linie (Beispiel 28).

Beispiel 28 S. 133



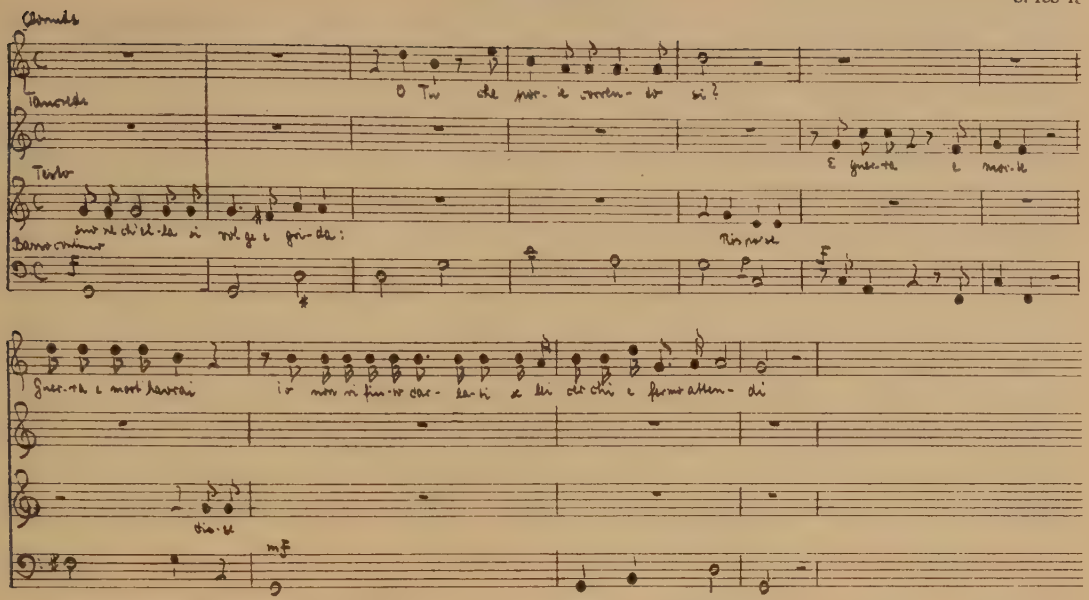
Der Richtungsverlauf der beiden Linien verhält sich wie ein Bild zu seinem Spiegelbild. Dieselbe Technik zeigt sich in den Beispielen 15 und 25, in denen „Hieb" und „Stich" bzw. Stoß und Gegenstoß veranschaulicht werden. Selbst bei kleinen Umspielungsfiguren (Erregungsmotiven) wird dieses Prinzip konsequent durchgeführt (vergl. Sopran, Alt und Baß von Beispiel 27).

Das zweite Prinzip, das wir aus dem Beispiel erfahren, besteht in der Terz- (zuweilen auch Sext-) Verdoppelung beider Linien. Auch dies ist typisch für den Stile concitato. Man erkennt daraus die hohe Bedeutung, die dem Richtungsverlauf der Linien erteilt wird, indem die einzelnen Züge durch Parallelführungen verdeutlicht werden (vergl. ebenso Beispiele 15 und 23, Takt 10–12). Andererseits darf jedoch nicht übersehen werden, daß den Terzen- bzw. Sextenfolgen ein bestimmter Klangcharakter eignet, der zu Stimmungsmalereien schon lange vor Monteverdi herangezogen wurde.

Zu einer ganz eigenartigen Technik führte im Stile concitato die Schilderung des Kampfgetöses (vergl. Beispiel 30, 15). Hier wird das Durcheinander der Schläge durch die Technik komplementärer Pausen veranschaulicht. Der Stile concitato liebt diese Art von Unterbrechungen. Eine ganze Reihe von Beispielen weisen darauf hin, wenn auch der Ausdrucksgehalt mancher nicht in direktem Zusammenhang mit Gefechtsschilderungen steht (vergl. S. 154 des 8. Bandes). Es zeigt sich darin eine Vorliebe für „Zwischenrufe", die bei Monteverdi auch im Dialog zuweilen durchbricht (Beispiel 29).

Beispiel 29

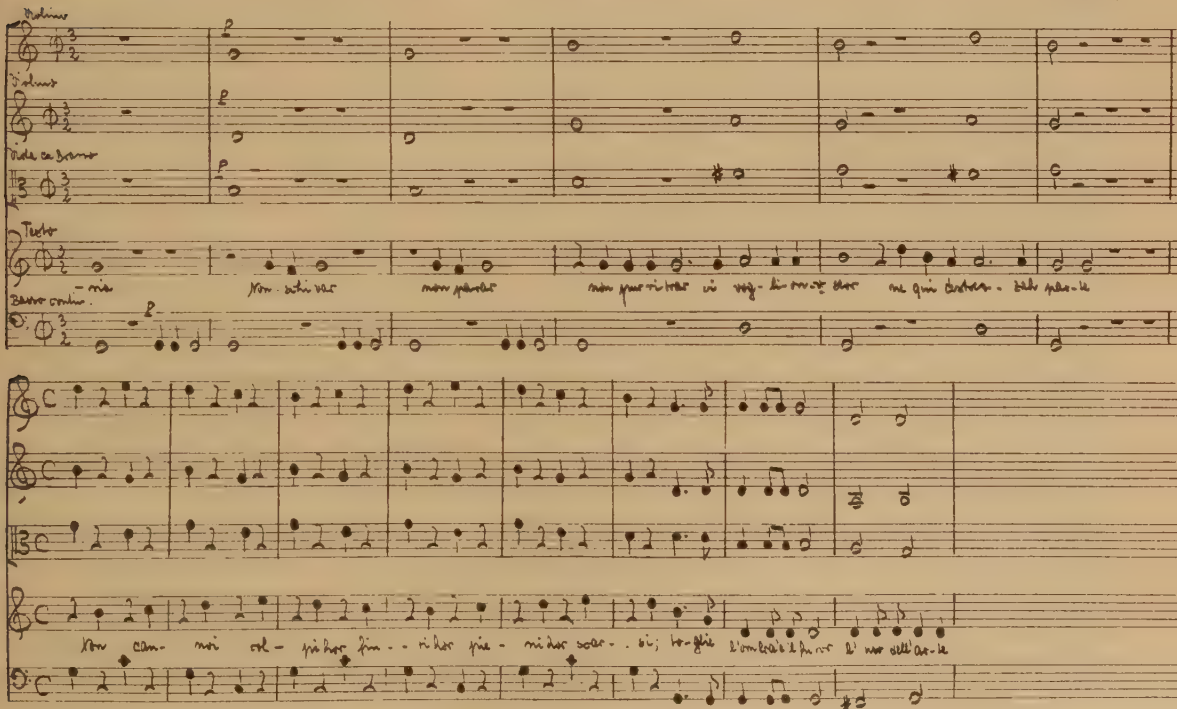
S. 135 f.



Auf dieselbe Weise entstehen auch die erregten „Zwiegespräche" zwischen Orchester und Gesangsstimme wie in den Beispielen 7, 17, 18, 19, 25 und 30 (die 6 ersten Takte), worin sich die stets herrschende Bezugnahme der Begleitung auf den Text bekundet, zugleich aber auch das Bestreben nach möglichst klarer und verständlicher Darstellung (Beispiel 30).

Beispiel 30

S. 139 f.



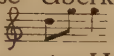
In Beispiel 15 wird das „odi le spade" ohne Begleitung intoniert, und gleich darauf setzt die musikalische Schilderung des Kampfes ein. Hier stoßen wir auf neue Merkmale der polyphonen Struktur des Stile concitato. Die kleinen Terzsprung-Motive werden sozusagen „durcheinander geschüttelt". Umkehrung des Motivchens, Erweiterung des Intervalls zu Quart- und Oktav-Sprüngen, engführungsartige Ablösung, Übergreifen der zweiten Stimme auf die erste, alles das umrankt in Parallel- und Gegenbewegung die Gesangsstimme. Das Wichtigste davon ist außer der besprochenen Pausentechnik die engführungsartige Dichte der Imitation und das Prinzip der Imitation bei sehr kleinen Motiven überhaupt. Selbst im mehrstimmigen Komplex kleiner Umspielungsmotive findet man das Prinzip der Imitation angewandt (Beispiel 27 die zwei letzten Takte 1, 1a, 2, 2a, worauf von anderer Seite herkommend schon hingewiesen wurde).

Im übrigen ist mit den wenigen Beispielen polyphon-imitatorischen Satzbaues, die im Combattimento zu finden sind, nur für die entsprechenden Problemstellungen Material gegeben. Die quantitative Bedeutung, die dieser Technik im Rahmen des Stile concitato zukommt, danach zu beurteilen, wäre zumindest voreilig. In der Betrachtung des Madrigalwerkes werden wir daher erst sehen, welche Rolle der polyphone Satz in der Gesamterscheinung des Stile concitato spielt.

So bleibt nun noch übrig, der Steigerungserscheinungen und der ostinaten Bildungen zu gedenken, die bis jetzt erst in bestimmtem Zusammenhang erwähnt wurden, die jedoch das Bild des Stile concitato noch viel allgemeiner bestimmen helfen.

Von den Steigerungserscheinungen hatten wir die Erscheinungen im Rahmen der polyphon-imitatorischen Satzstruktur vorweg genommen. Gleichermaßen von Wichtigkeit sind sie im extrem entgegengesetzten Fall des homophonen Satzgefüges. Auch dort sind es vorwiegend lineare Vorgänge, die das Wesen der Steigerungen kennzeichnen. Dem Prinzip polyphoner Gegenbewegung steht hier die sprunghaft in die Höhe führende Parallelbewegung aller Stimmen, d. h. die Fortschreitung von tieferen Akkordlagen in höhere gegenüber. Oberstimme, Alt und Tenor bewegen sich in gleicher Richtung und führen so zum melodischen Höhepunkt, der wie in Beispiel 16 und 7 zuweilen erst nach vielen Takten erreicht wird. Mit kraftvollem Oktavsprung unterstützt der B. c. mitunter solche Entwicklungen. Die Höhepunktgestaltung selbst ist so eigenartig wie die ganze Steigerung. Was erstere betrifft, so zeigt sich einmal, daß häufig mit der Erreichung des Höhepunktes neue Motive auftreten (Beispiel 25, vergl. auch S. 133—135 des 8. Bandes); das Gleiche gilt für den Verlauf der Steigerungen (Beispiel 19). Manchmal wird die Steigerung unterbrochen, um einer zweiten, noch gespannteren Platz zu machen (vergl. S. 141 des 8. Bands 5. Takt). Man sieht, eine ungewöhnliche Spannkraft erfüllt die Wellen, deren gewaltige Ausdehnung ebenfalls bemerkenswert ist.

In einem Punkt allerdings zeigen Höhepunkt und Steigerungsanlagen mitunter gleiche Gestaltung, nämlich in der Erscheinung der ostinaten Bildungen. Sofern die Harmonik hier hereinspielt, haben wir ihrer schon gedacht. Ebenso beachtenswert wie dort ist die Technik der ostinaten Bildungen in melodischer Hinsicht. In Beispiel 10 lernt man einen typischen Fall dieser Art kennen. Die ostinate Melodie kommt durch die

teilweise Überkreuzung der beiden Oberstimmen zustande. So wiederholt sich das Motiv  6mal hintereinander. Ähnlich in Beispiel 8. Beidemal tritt die ostinate Wendung im Höhepunkt der melodischen Entwicklungslinie auf (siehe auch Beispiel 15).

Aber nicht allein die Melodiestimme zeigt solche Wiederholungen; auch ganze Takte des mehrstimmigen Satzes kehren wieder (Beispiele 28, 26, 23, 19 und 18). Am häufigsten ist jedoch die ostinate Wiederholung von charakteristischen Metren. Im B. c., in der Oberstimme und in den Mittelstimmen, kurz im ganzen Satzgefüge, nehmen sie überhand (zum Teil fallen diese Beispiele mit den ebengenannten zusammen; weiter zu erwähnen sind Nr. 15 und 21). Rechnet man nun noch die harmonische Unbeweglichkeit sowie die Tonwiederholungen zu den Erscheinungen des ostinaten Prinzips, so sieht man, welche Bedeutung ihm zukommt, eine Bedeutung, die sogar weit über den Stile concitato hinausreicht, wie aus der allgemeinen Vorliebe der Zeit für ostinate Bässe (Lamento-Bässe) zu ersehen ist. Auch hier zeigt sich wieder die enge Zusammengehörigkeit des Stile concitato mit dem Stile rappresentativo in der Gemeinsamkeit ihrer Ausdrucksrichtung sowohl, wie in der Übereinstimmung gewisser technischer Einzelheiten.

Schließlich müssen wir noch einer Äußerlichkeit gedenken, in der sich nicht zuletzt das Wesen des Stile concitato offenbart: nämlich der dynamischen Bezeichnungen im Combattimento.

Sie sind, gemessen an ihrem zeitlich bedingten Vorkommen, sehr zahlreich. In Bezeichnungen wie „piano", „forte", in violintechnischen Notizen wie „arcata sola" oder „questa ultima nota va in arcata morendo", in Überschriften wie „Motto del Cavallo" und „Guerra" äußert sich das Bestreben nach möglichst klarer und verständlicher Aufzeichnung, die dem reproduzierenden Künstler den Weg weist, wie der Komponist sein Werk aufgefaßt haben will. Daß auch diese Erscheinung symptomatisch zu werten ist, liegt auf der Hand, sehen wir doch darin den Ausdruck für eine Zeit, die die praktische Ausführung einer Komposition immer weniger dem Belieben des Nachschaffenden anheimstellt, die ihm die Verantwortung für die Interpretation durch genaue Vorschriften immer mehr entzieht, kurz, die sich als höchst subjektiv gibt und daher auch so verstanden sein will.

Somit wäre nun an Hand des Combattimento ein erster Einblick in das Wesen des Stile concitato gewonnen. Was weiter aus den „Madrigali guerrieri ed amorosi" hervorgeht, bringt, sofern man das Prinzipielle im Auge hat, nichts wesentlich Neues. Die folgenden Beispiele mögen daher im großen Ganzen nur bestätigen, was schon ausgeführt wurde.

Darüber hinaus aber ist zu bemerken, daß bezüglich der Satzstruktur in den Madrigalen das Schwergewicht mehr auf der polyphon-imitatorischen Technik liegt. Diese – wie wir gesehen haben selbst im Madrigal nur latente – Darstellungs-

weise wird vom Ausdrucksgeist des Stile concitato auch im Madrigal wieder geweckt. Daß diesen Ausbruch die Harmonik auch hier in die Bahn der Kadenz zwängt, bestätigt nur, welche Richtung die Entwicklung der Harmonik eingeschlagen und wie weit ihr Wirkungskreis sich entfaltet hat. So zeigt sich in der Tat die polyphone Satzstruktur auch der Madrigale als ein Ausgleich zwischen kadenzierenden Akkordverbindungen und jener polyphon-imitatorischen Steigerungstechnik, die wir oben schon kennen gelernt haben.

In diesem Zusammenhang mag es nun am Platze sein, noch einer negativen Eigentümlichkeit des Stile concitato zu gedenken, die im Combattimento noch nicht berücksichtigt wurde. Der Stile concitato ist ausgesprochen dissonanzarm. Im Hinblick auf die im Stile concitato eingeschlagene Ausdrucksrichtung ist das verwunderlich, hatte man doch nicht erst im deklamatorischen Stil des Stile rappresentativo, sondern schon lange vorher im Madrigal gerade die Dissonanzwirkungen zum Ausdruck aller Schmerzens- und Leidens-Affekte herangezogen. Es scheint, daß auch für diese Erscheinung die neue Harmonik verantwortlich zu machen ist. Im außerordentlichen Spannungsgehalt der Zusammenklänge, der nunmehr in einer tonalen Bezugnahme verankert war, mochte man einen Ersatz für die Dissonanz gefunden haben.

Noch in anderer Hinsicht verschob sich aber der Schwerpunkt der musikalischen Gestaltung in der Madrigalform des Stile concitato. Bis jetzt sind wir im Stile concitato fast ausschließlich einer bestimmten Form der Vertonung begegnet, die im deklamatorischen Stil selbstverständlich bevorzugt wird, nämlich der syllabischen Vertonung. Die Melismatik ist an und für sich dem deklamatorischen Stil feindlich. Soweit sie in der Oper wie z. B. dem „Orfeo" doch noch zutage tritt, erscheint sie als eine der Verbindungen, die Oper und Madrigal stilistisch vereinheitlichen, denn die Heimat der Melismatik ist ursprünglich der Choral, von dem aus sie dann in die Messe, die Motette und das Madrigal dringt. Führte nun im Combattimento nicht zuletzt der Stile concitato zur fast völligen Verdrängung der Melismatik, so wurde andererseits auch das Madrigal von der deklamatorischen Syllabik immer stärker durchsetzt. Die Folge davon war, daß die Melismatik auch im Madrigal stark zurückgedrängt wurde, obwohl jene doch auf Grund ihrer durchwegs tonmalerischen Ausdruckstendenz ein Hauptdarstellungsmittel sprachlicher Inhalte bedeutete. Zwei Vertonungsprinzipien bekämpften sich dergestalt im Madrigal und in der Oper, von denen das eine den Drang zu gesanglicher Melodie-Entfaltung befriedigen konnte, das andere dagegen die Realistik der dramatischen Deklamation für sich in Anspruch nahm. Der Stile concitato nun machte in der Oper (im Combattimento) der melismatischen Darstellung anfangs fast restlos den Garaus. Nicht so im Madrigal. Dort konnte er sich umsomehr der Melismatik bedienen, als deren tonmalerische Gestaltungsfähigkeit ja ohnedies schon erprobt war. Nur die sprachlichen Inhalte brauchten noch auf Erregungszustände Bezug zu nehmen und eine neue Gestaltungsmöglichkeit stand dem Stile concitato offen. In Wirklichkeit nun hat die geschilderte Entwicklung nicht so stattgefunden. Sie wäre das Ergebnis einer Betrachtung, die voraussetzt, daß der „Combattimento die Tancredi e Clorinda" die erste Erscheinungsform des Stile concitato wäre. Sondern die Entwicklung hat gerade umgekehrt stattgefunden, denn schon lange bevor es einen Stile concitato gab, bevorzugte man in der melismatischen Darstellung sprachlicher Inhalte solche Worte, die in direktem Zusammenhang mit Erregungszuständen

stehen. So ergibt sich das Bild der „Madrigali guerrieri" also als eine Vermischung dieses älteren melismatischen Prinzips der Affektdarstellung mit der deklamatorischen Gestalt des Stile concitato im „Combattimento".

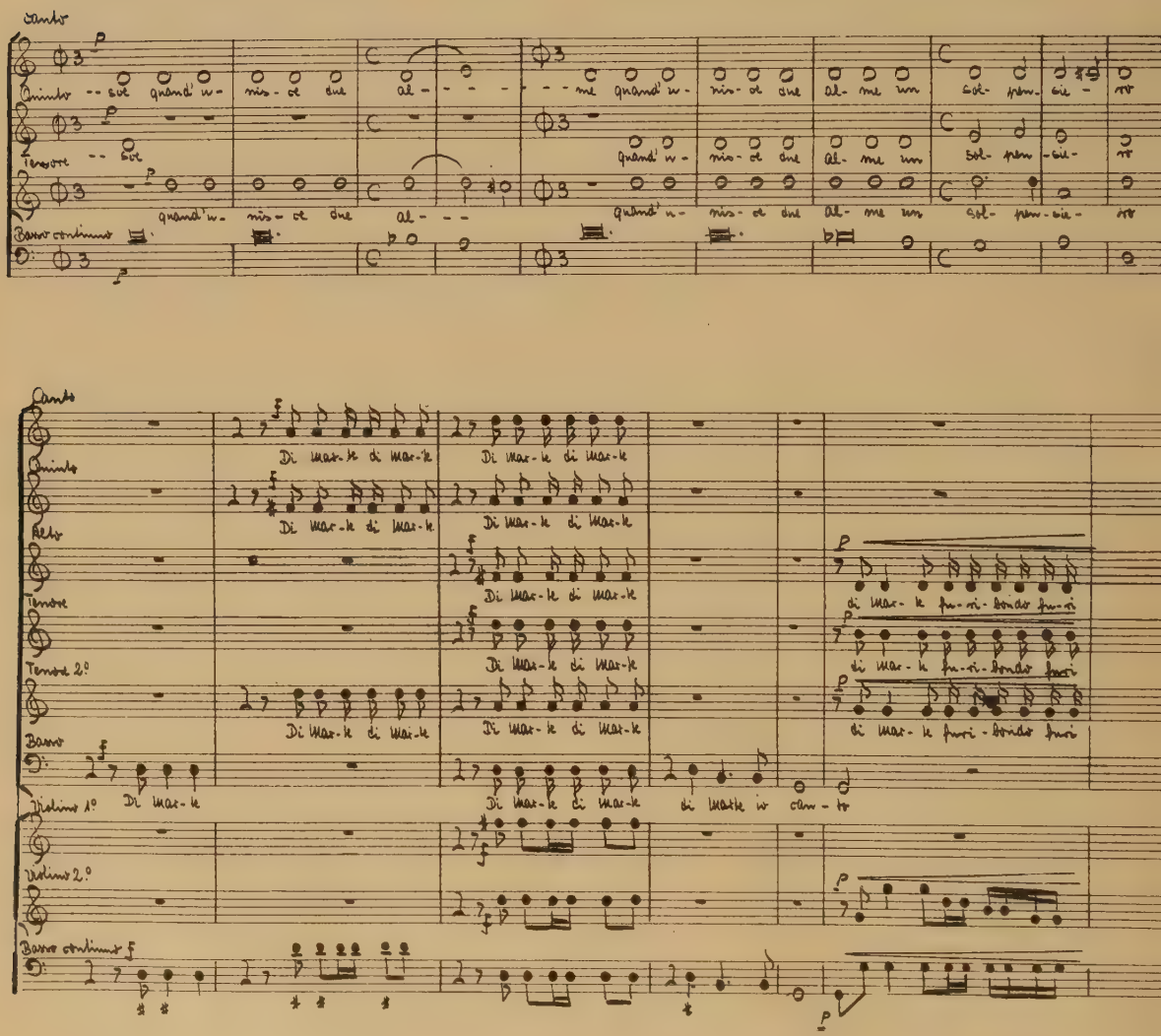
Ferner wäre hier noch eine sozusagen literarische Abweichung von der Form des Stile concitato zu erwähnen, die wir im Combattimento kennen gelernt haben. Die Begriffe, die im Stile concitato des Combattimento vertont sind, weisen vielfach auf gegenständliche Ereignisse der Außenwelt hin. Krieg, Kampf, Hieb, Stich, Schlag, Pferdegetrappel u. a. sind dort wörtlich gemeint; darum hält sich die musikalische Darstellung auch an die gegenständliche Erscheinung, indem sie jene nachzubilden versucht. Wenn jedoch in den Madrigalen von Krieg, Kampf usw. die Rede ist, so sind diese Worte dort meist in übertragener Bedeutung zu verstehen. Solche Begriffe sind selbst schon Symbole für psychische Ereignisse, handelt es sich in den Madrigalen doch meist um Liebestexte, und damit werden die musikalischen Ereignisse zum Symbol für psychische Beziehungen zwischen den Liebenden, die natürlich mit wirklichem Krieg, mit wirklichem Kampf usw. nur einen Erregungszustand überhaupt gemeinsam haben. Die musikalischen Bildungen bleiben aber im großen ganzen dieselben.

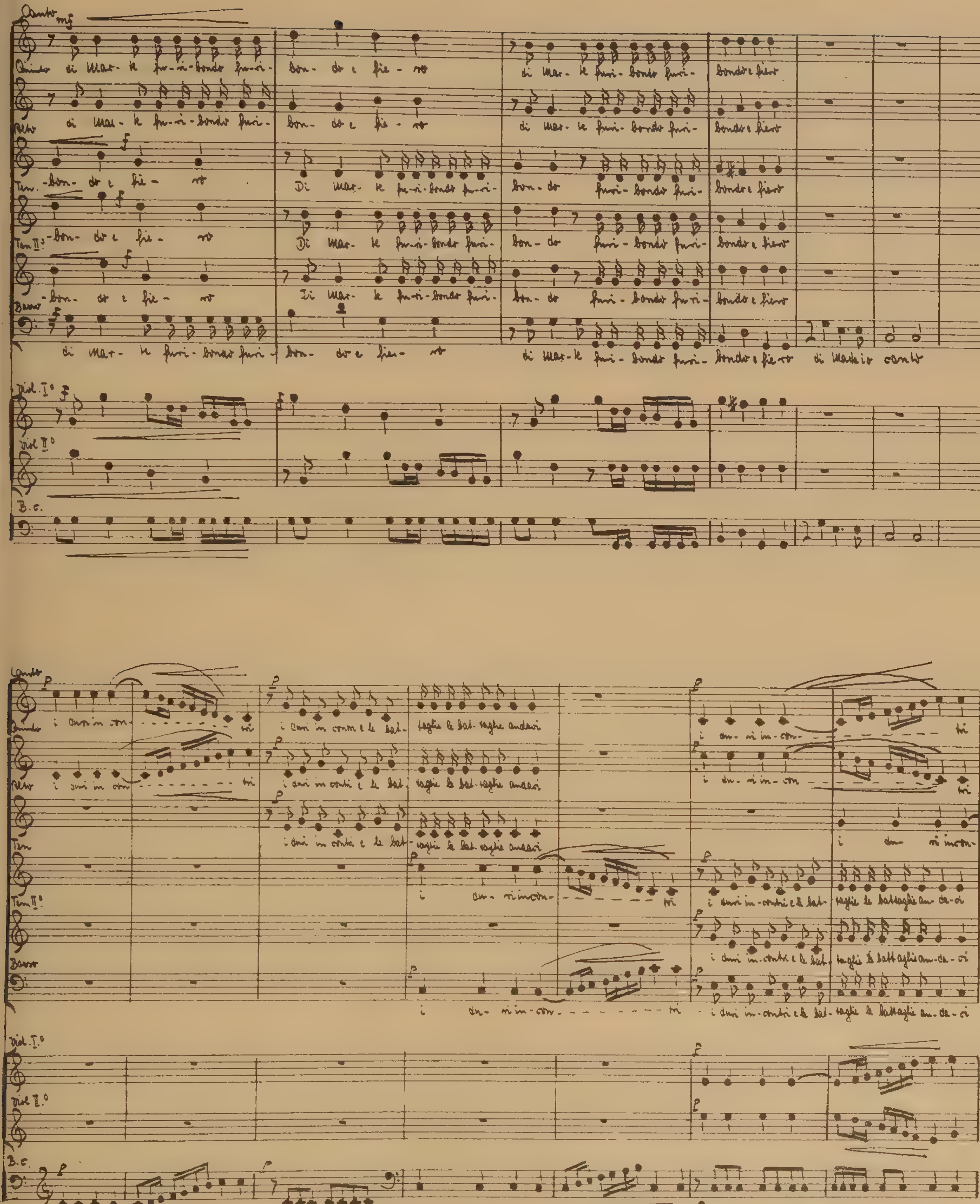
Die Äußerung solcher Erregungszustände spiegelt sich nun in der Melismatik in ganz analoger Weise wie im syllabischen Stile concitato. Punktierte Rhythmen, rasche Läufe, Umspielungsmotive charakterisieren einerseits ihre Melodik, Terzen oder Sextenparallelen, dichte Imitation und Gegenbewegungen andererseits ihre Satzstruktur. Historisch gesehen ist diese Gestaltung älter als der Stile concitato, im Sinne der Ausdrucksrichtung weist sie zum mindesten auf den Stile concitato hin. Es kann also nicht verwundern, wenn in den „Madrigali guerrieri" die Melismatik eine neue Belebung, ja gelegentlich eine Ausbreitung erfährt, die das syllabische Vertonungsprinzip stark durchsetzt oder gar überwuchert. In der Kombination melismatischer Linien mit syllabischen Tonwiederholungen, Melodiesprüngen und Dreiklangsmotiven finden wir im Madrigal die intensivste Ausdrucksgestaltung der Erregung. So hat sich der Schwerpunkt der Darstellungsweise gegenüber dem Stile concitato der Oper verschoben, indem alte Kräfte der Madrigalgestaltung ihren Einfluß auch dort zur Geltung bringen, wo das syllabische Prinzip des Stile concitato alles an sich zu reißen drohte. Im Widerspiel beider Gestaltungskräfte sehen wir die typisch madrigaleske Form des Stile concitato.

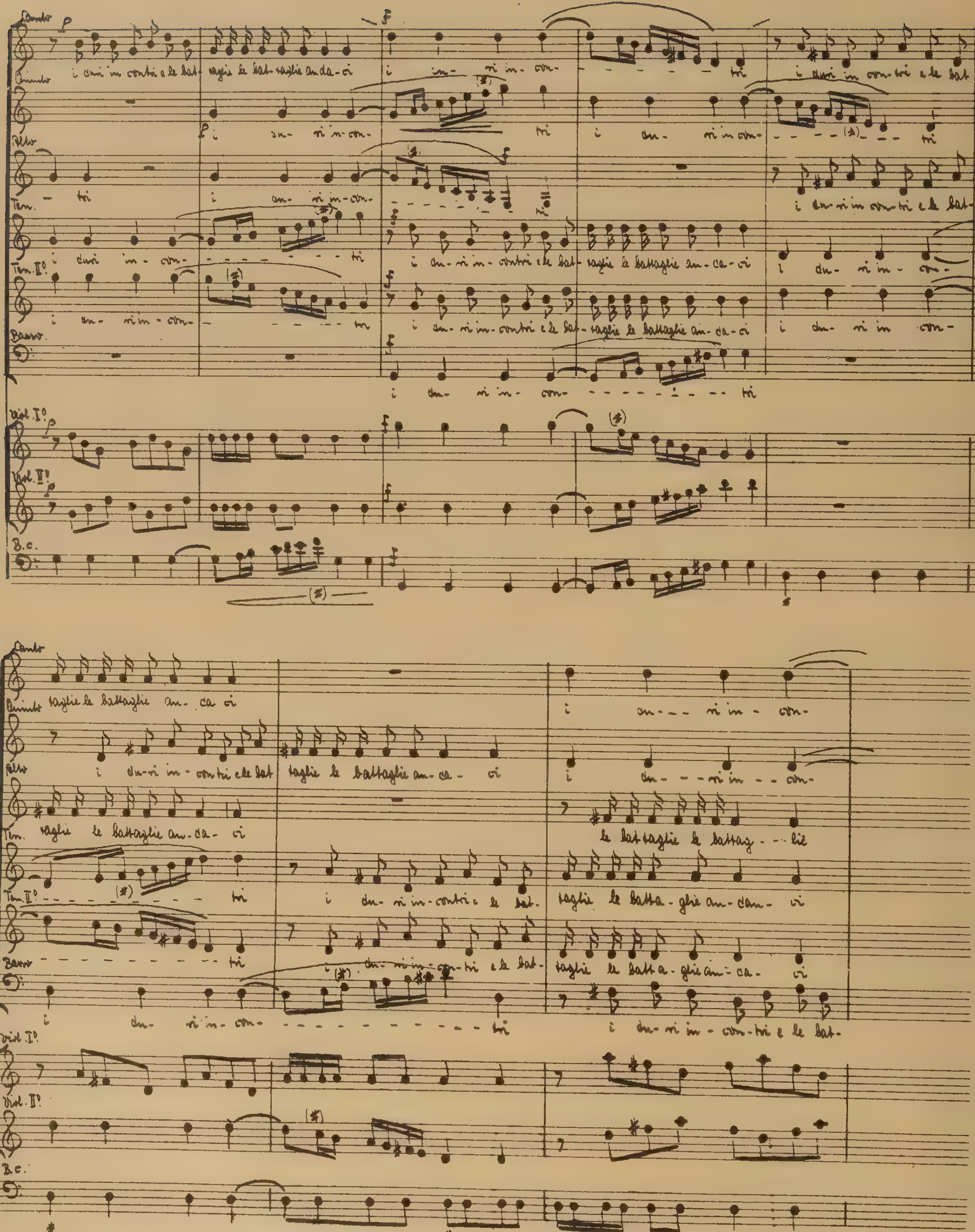
Je nach dem Ausgleich, der zwischen melismatischer und syllabischer Gestaltung gefunden wird, tritt sie auf dreierlei Weise in Erscheinung: den extremen Fällen syllabischer oder melismatischer Gestaltung steht die Vereinigung beider Vertonungsprinzipien gegenüber.

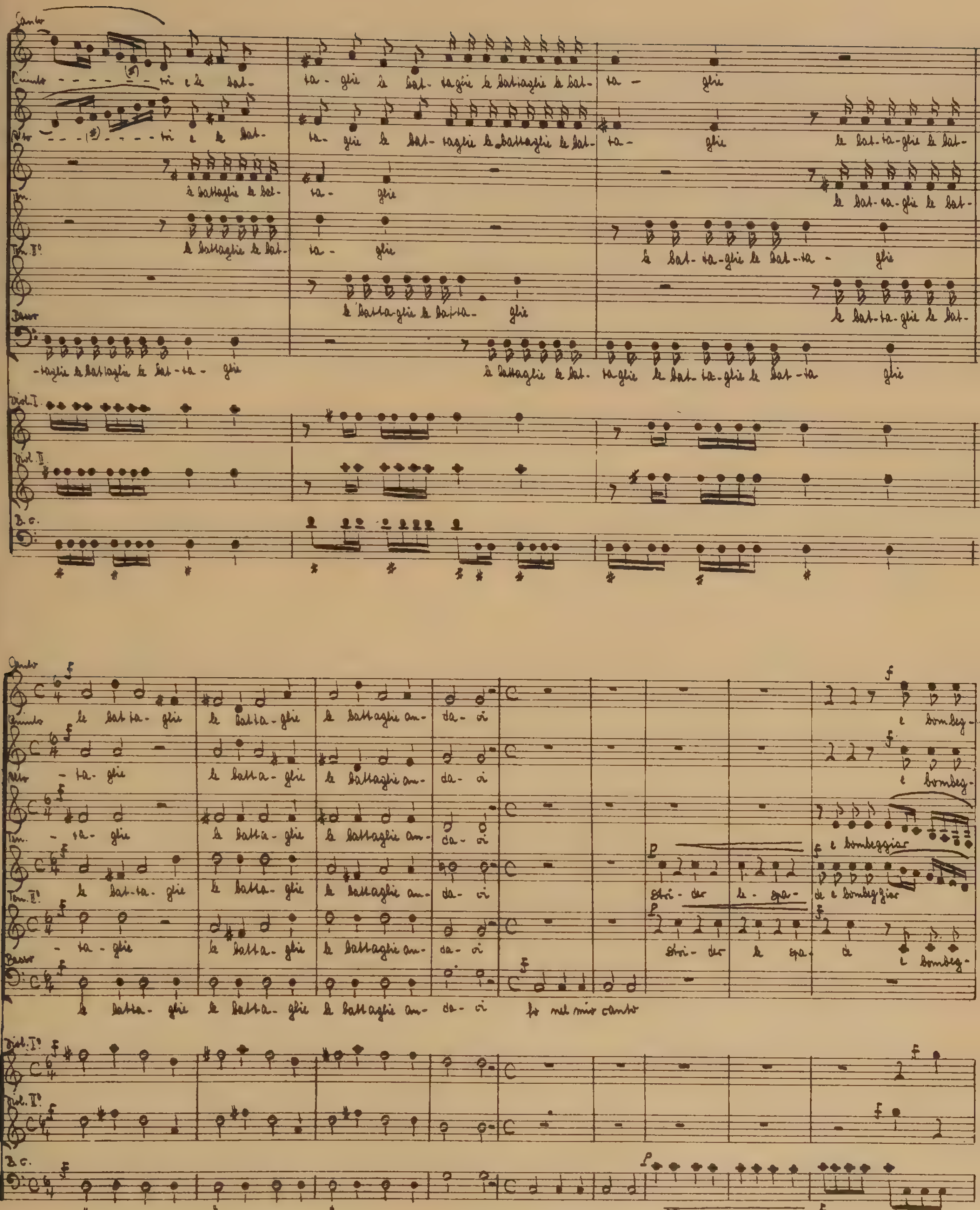
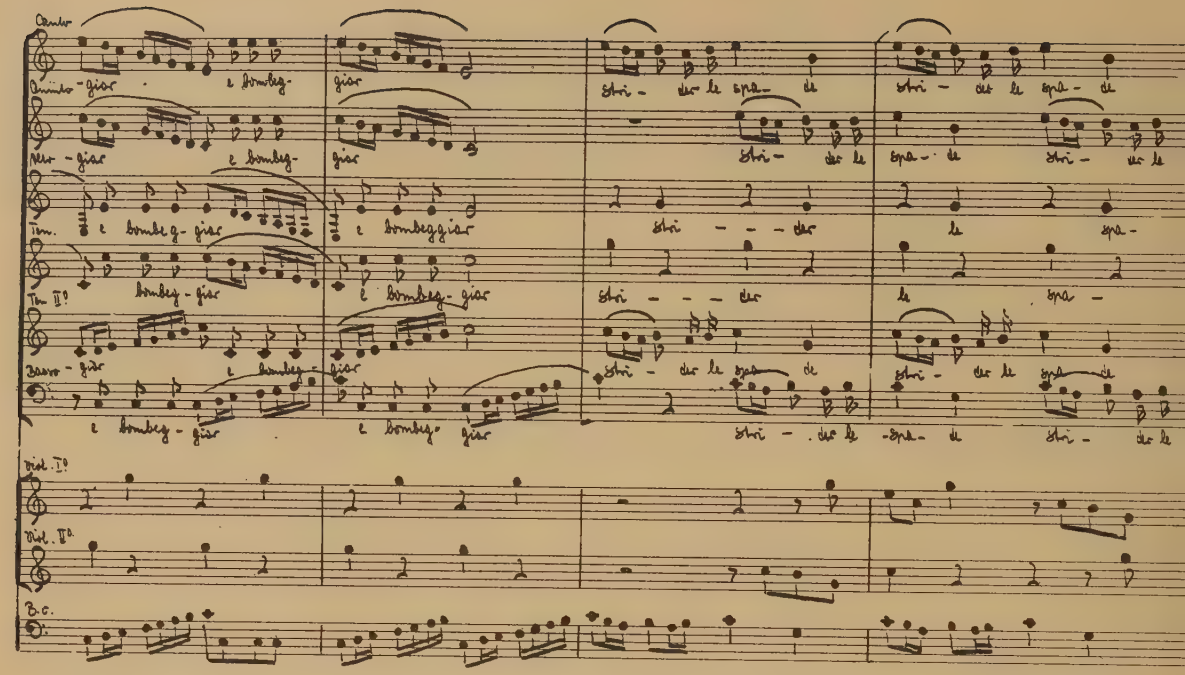
Um zu zeigen wie konzentriert sich alle Züge des Stile concitato in der madrigalesken Darstellung der Erregung vereinigen, sei hier in der Hauptsache nur ein größeres Beispiel aus dem Madrigal: „Altri Canti d'Amore" zitiert (Beispiel 31).

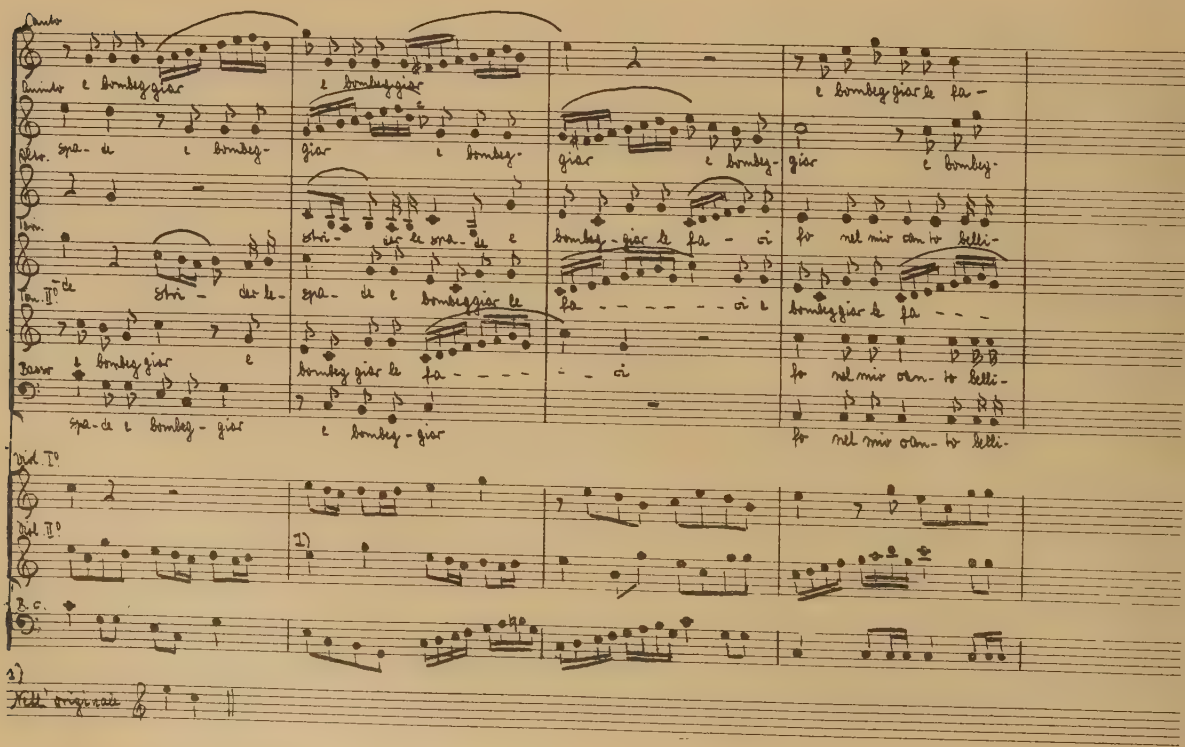
Beispiel 31 S. 7—25

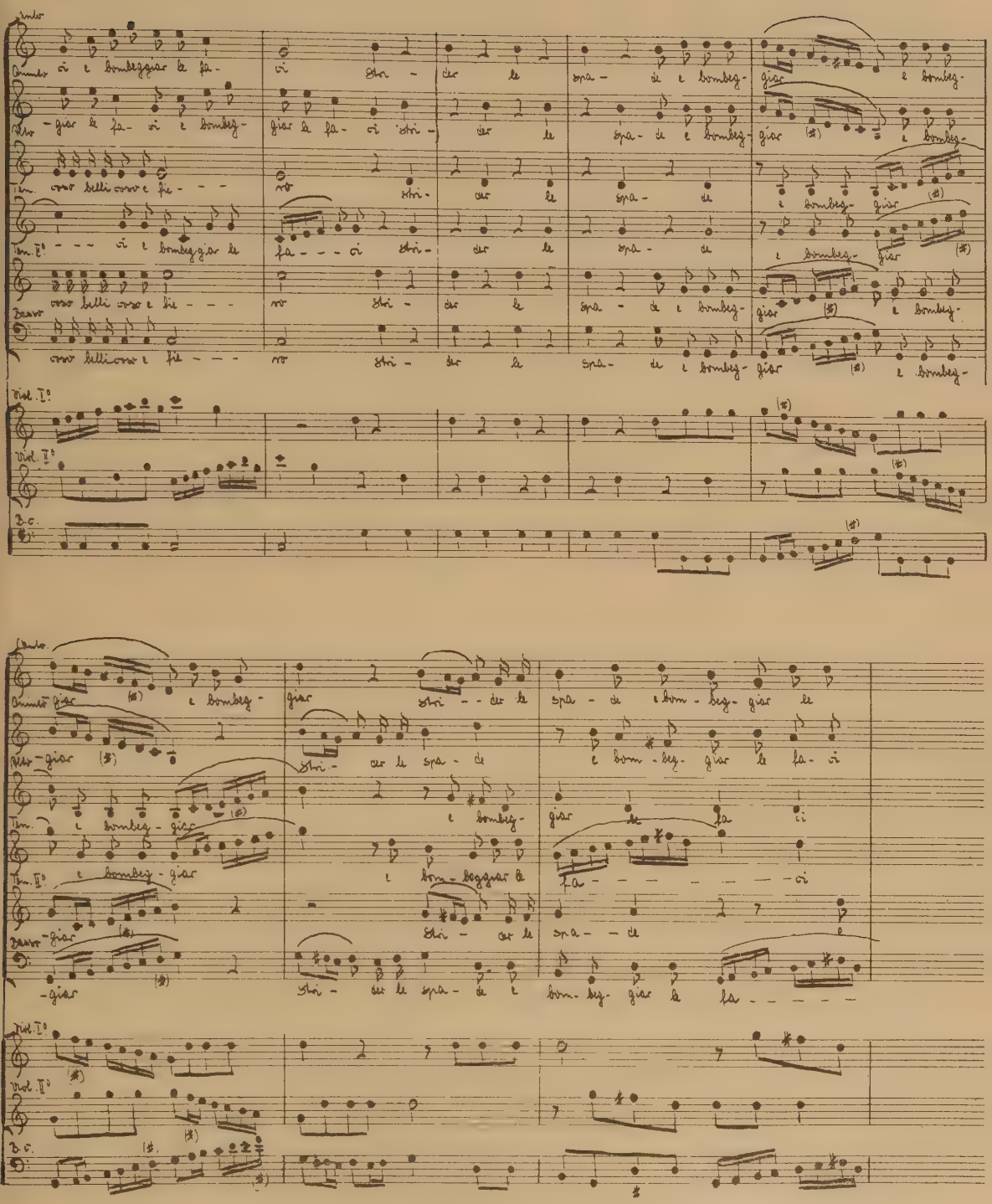


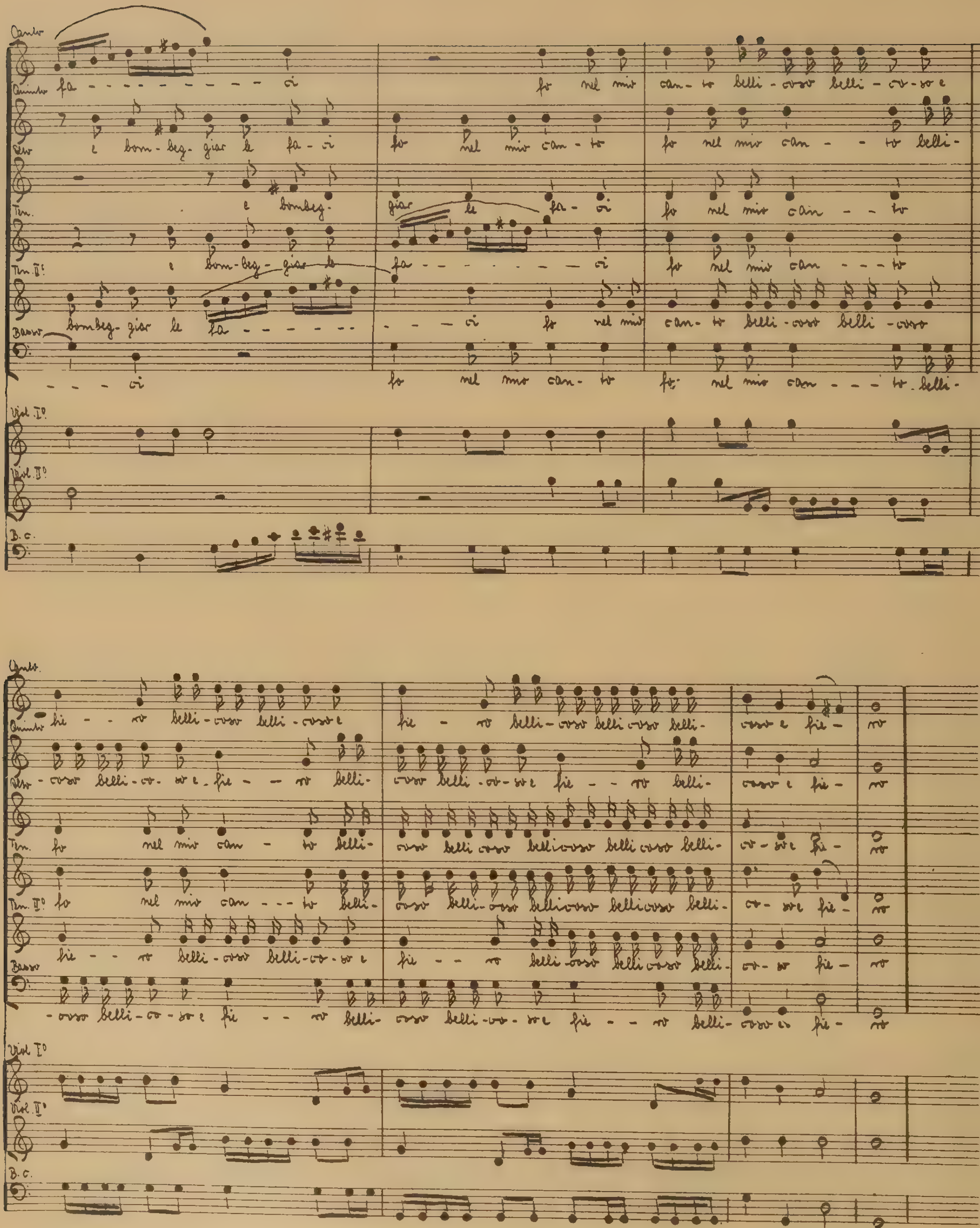

Canto
Quinto
Alto
Ten.
Ten. II°
Basso
Viol. I°
Viol. II°
B.c.


Canto
Quinto
Alto
Ten.
Ten. II°
Basso
Viol. I°
Viol. II°
B.c.


Canto
Quinto
Alto
Ten.
Ten. II°
Basso
Viol. I
Viol. II
B.c.
le battaglie
le battaglie andai
fo nel mio canto
stri-der le spade
e bombeggiar

Canto
Viol. I°
Viol. II°
B.c.


Canto
Viol. I°
Viol. II°
B.c.
1)
Nell' originale

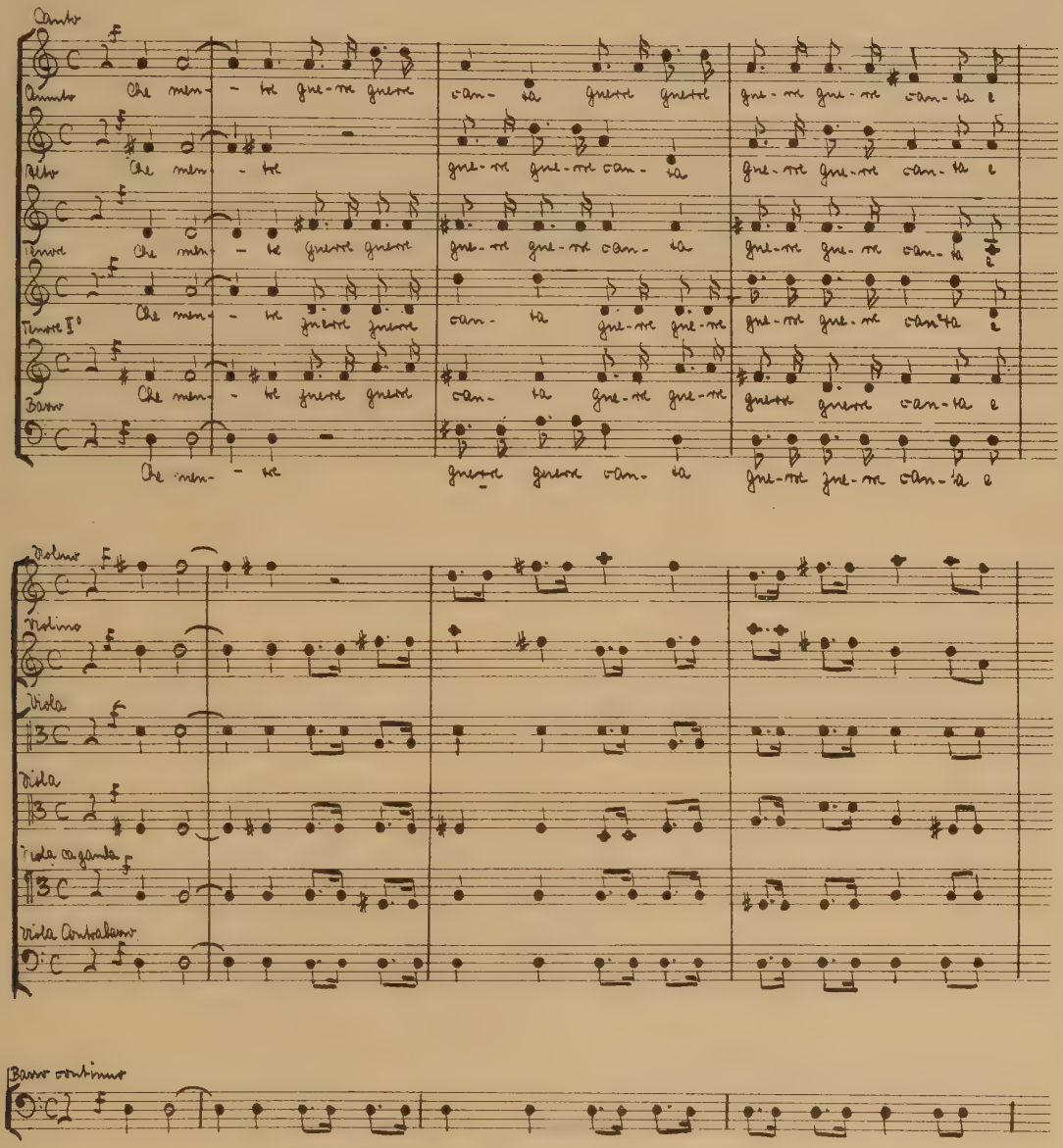

Soprano
Alto
Tenore I°
Tenore II°
Basso
Vl. I°
Vl. II°
B.C.
Soprano
Alto
Tenore I°
Tenore II°
Basso
Vl. I°
Vl. II°
B.C.


Canto
Quinto
Alto
Ten.
Ten. IIo
Basso
Viol. Io
Viol. IIo
B.c.
e bombeggiar le faci
fo nel mio canto
bellicoso bellicoso e
fiero

Nur wenige besondere Gesichtspunkte mögen an Hand von Einzelbeispielen noch erläutert werden.

Beispiel 32

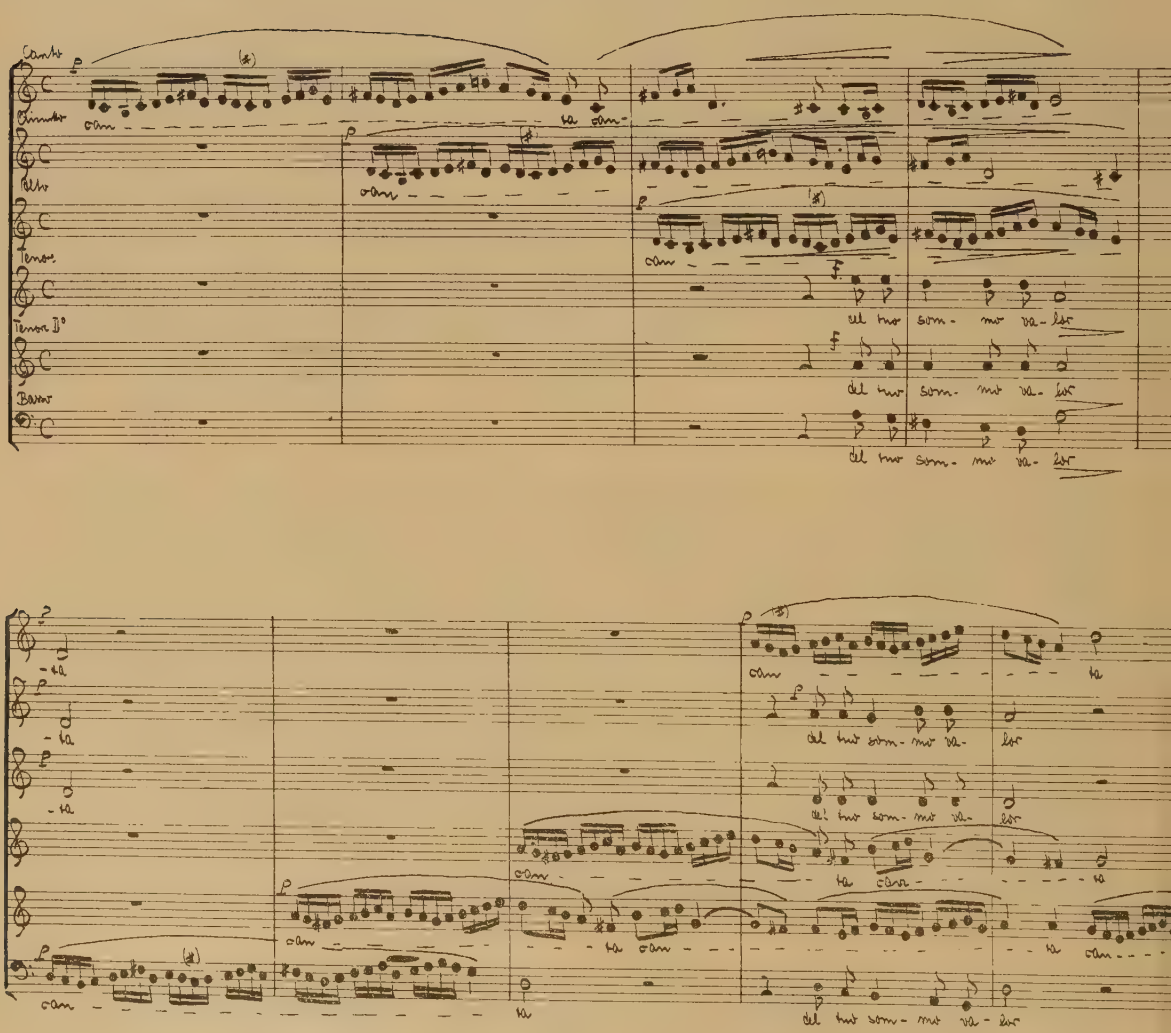
S. 30

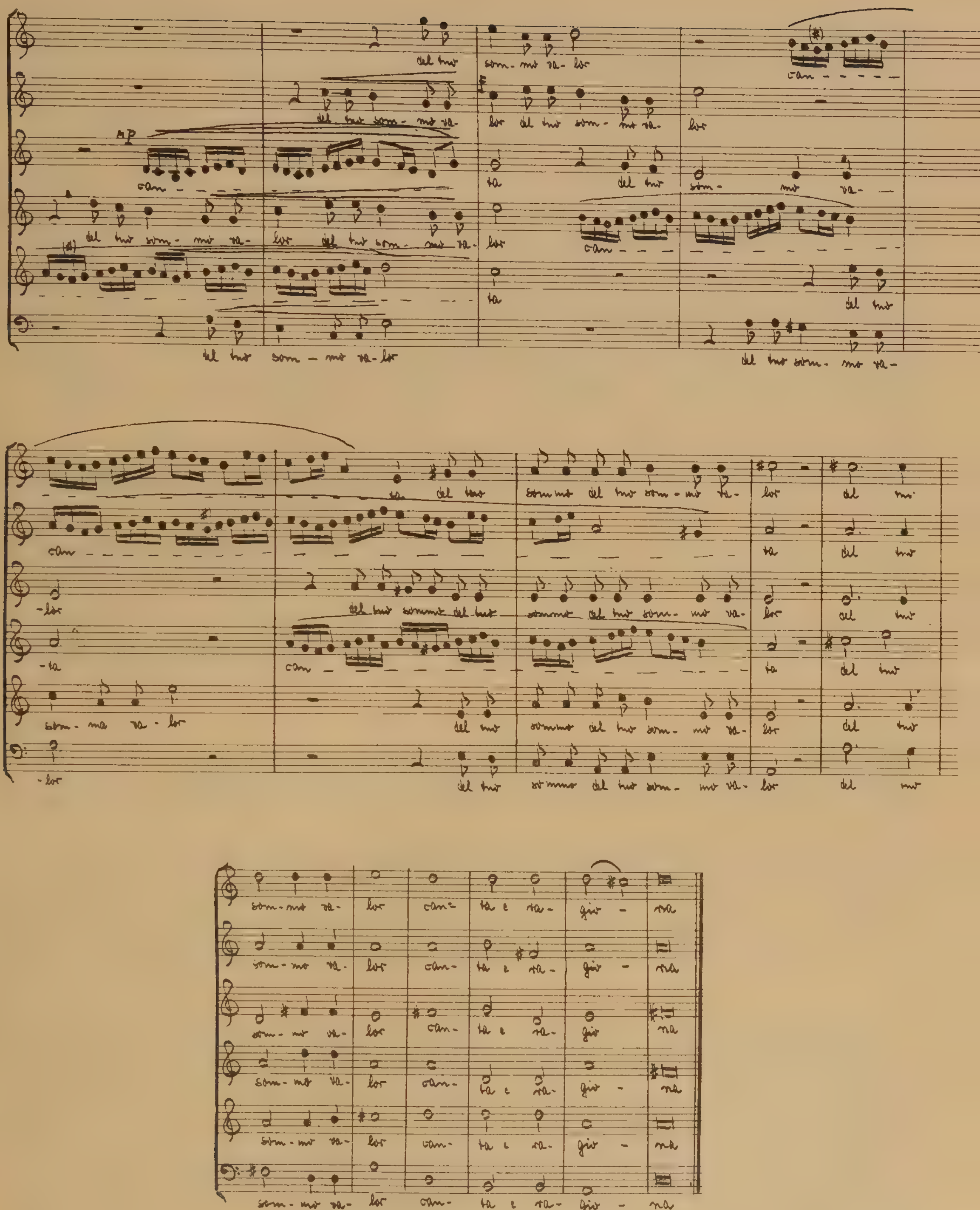


Beispiel 32 zeigt die Bedeutung der punktierten Rhythmen in den Gesangs- und Instrumentalstimmen, die aus dem großen Beispiel nicht hervorgeht.

Beispiel 33 belegt demgegenüber die gewaltige Ausbreitung melismatischer Linien, wie sie von syllabischen Tonwiederholungen progressiv durchsetzt werden.

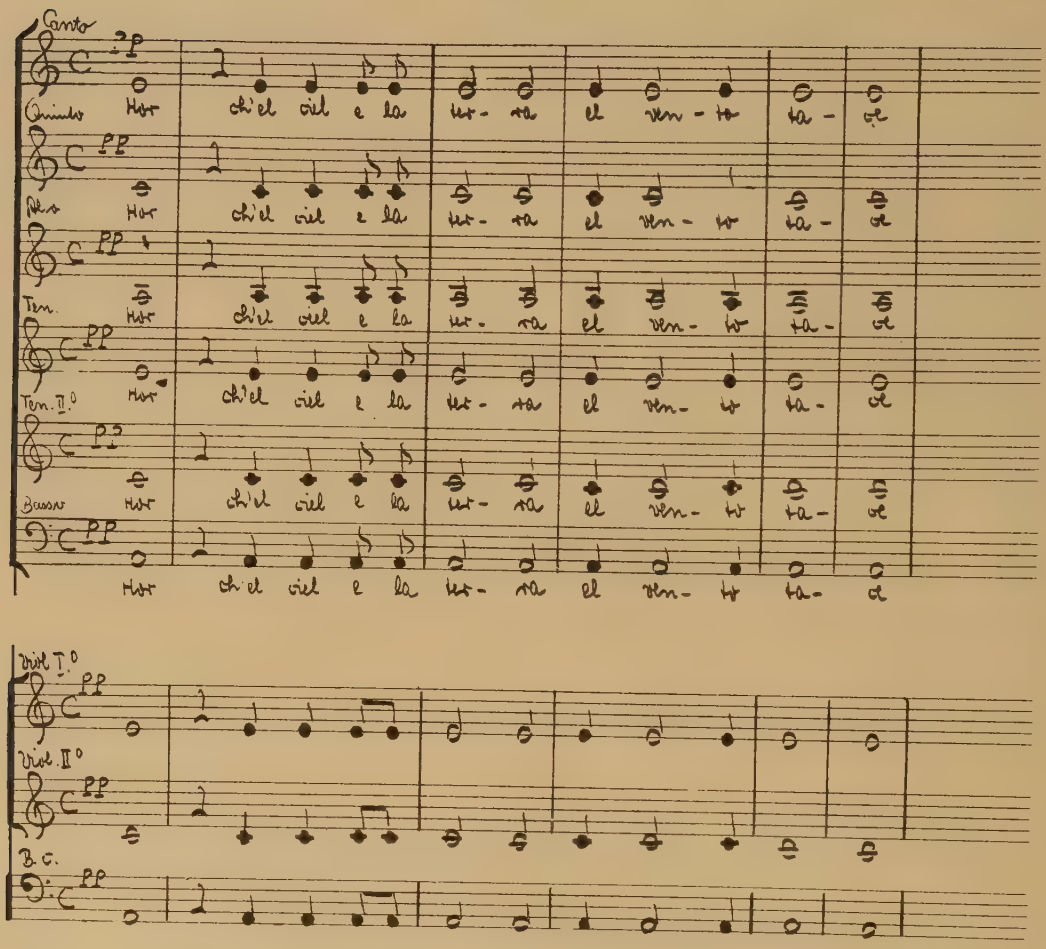
Beispiel 33 S. 33–38




mp
del tuo sommo valor
can
sommo valor
canta e ragiona

Das Beispiel 34 erweist die Verselbständigung des Prinzips der Tonwiederholung bzw. Akkordwiederholung auch in Fällen, wo im Text nichts von Erregung geschrieben ist, sondern im Gegenteil der Ausdruck erhabenster Ruhe dargestellt wird.

Beispiel 34 S. 39

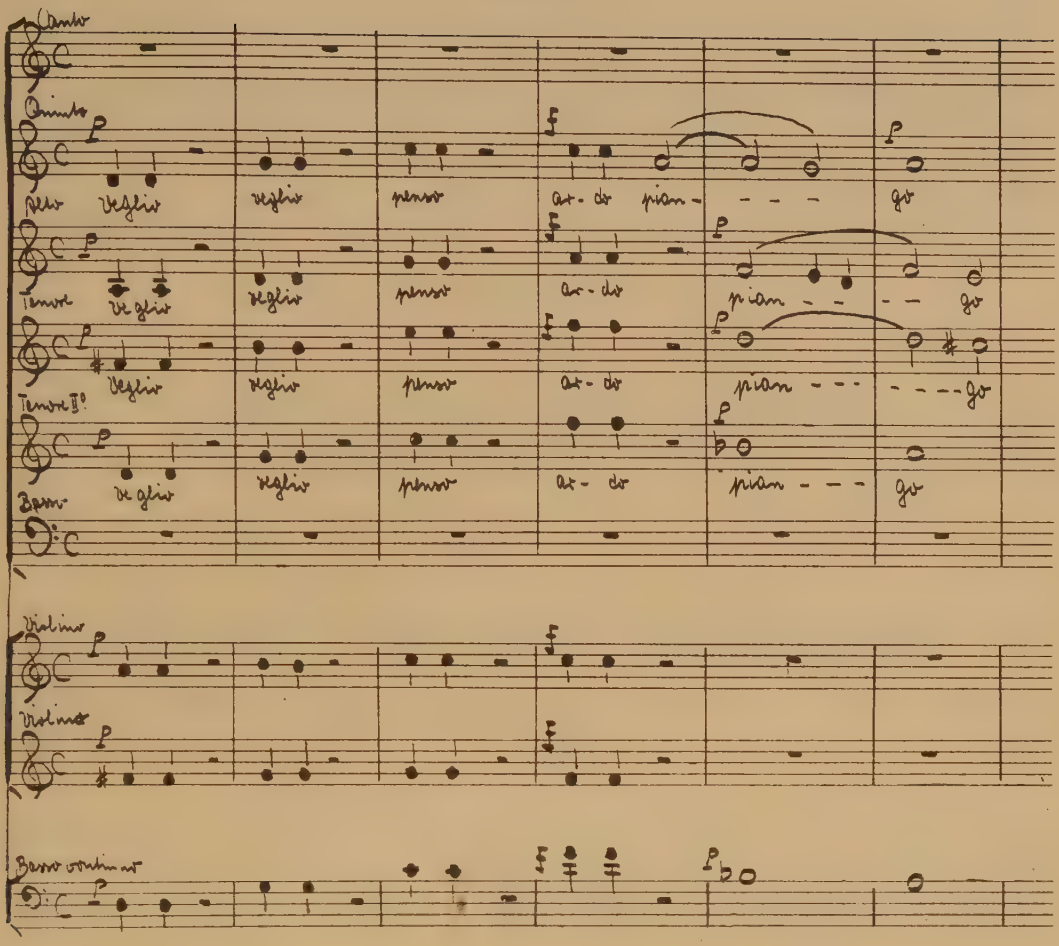


Dieses Beispiel gibt nur die ersten 6 Takte des Anfangs wieder. Die langsamen Tonwiederholungen erstrecken sich auf 23! Takte und stehen in schärfstem Kontrast zu der später folgenden Darstellung der Worte: „e chi mi sface . . .“ und „guerra è il mio stato“.

Den Übergang dazu bildet das Beispiel 35, dessen mächtige Steigerung die kommende Wildheit vorahnen läßt. Die typische Pausentechnik des Stile concitato zeigt hier besonders deutlich den Spannungsgehalt der abgebrochenen Schläge. Man beachte auch die Steigerung der Gefühlsinhalte in den Worten: „veglio“, „penso“, „ardo“, „piango“.

Beispiel 35

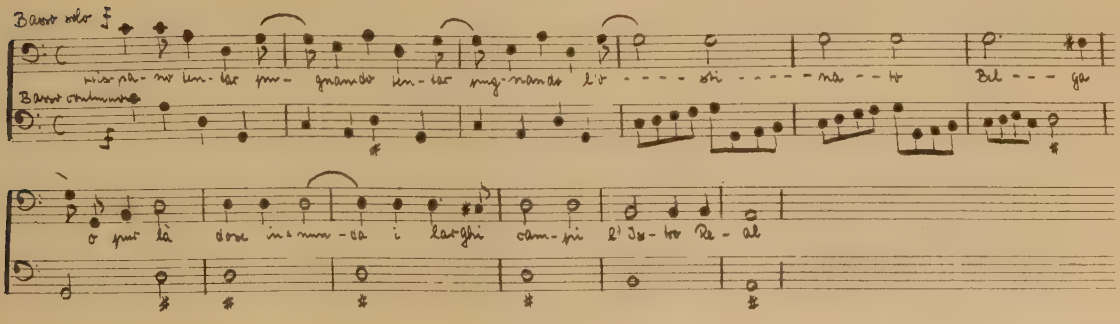
S. 42

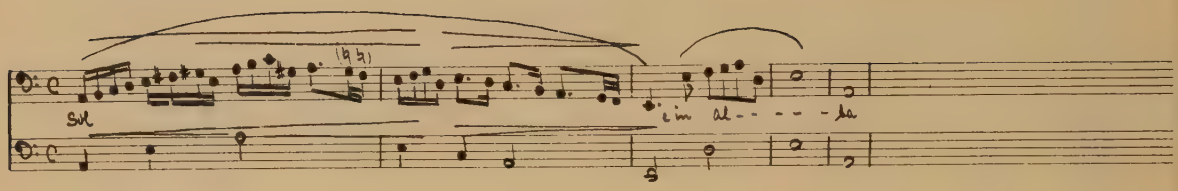


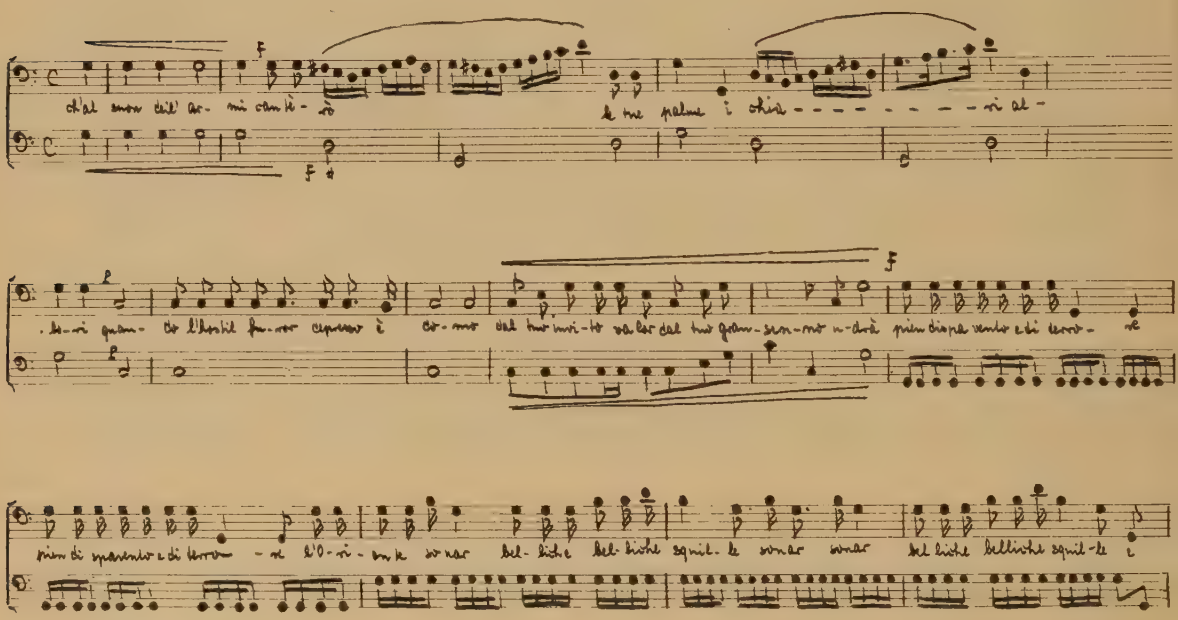
Endlich seien noch ein paar Bruchstücke aus einem Baß-Solo zitiert, welche die gegenseitige Durchdringung melismatischer und syllabischer Vertonung im Rahmen des Stile concitato darlegen (Beispiel 36, 37, 38).

Beispiel 36

S. 98 f.



Beispiel 37 S. 98

Beispiel 38 S. 100 f.



In der folgenden Zusammenstellung wurde versucht, die technischen Merkmale des Stile concitato noch einmal übersichtlich anzuordnen. Dabei wurden das Prinzip der Steigerungstechnik, der Geschwindigkeit und der ostinaten Bildungen als Hauptgesichtspunkte aufgestellt. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß diese Gesichtspunkte nicht auch unter sich Beziehungen zueinander haben. So sah man z. B., daß die ostinaten Bildungen großenteils als Steigerungserscheinungen anzusprechen sind. Ebenso könnte man über die Beschleunigung des Melodieablaufes urteilen. Die Steigerungserscheinungen, die im Verlauf der Ausführungen gelegentlich auch „eine Verdichtung der musikalischen Ereignisse" genannt wurden, stellen also sozusagen das Grundprinzip des Stile concitato dar. Trotzdem scheint es zweckmäßig, die beiden Gesichtspunkte „Geschwindigkeit" und „ostinate Bildungen" beizubehalten. Denn einmal erscheint es problematisch, alles was an ostinaten Bildungen und raschen Tonfolgen im

Stile concitato vorkommt, für Steigerungserscheinungen auszugeben, und außerdem kommt gerade diesen beiden Prinzipien auch ihrer Bedeutung nach eine Sonderstellung zu. Das Prinzip der ostinaten Bildungen führte uns zu der höchst wichtigen Erscheinung der festgehaltenen Harmonik, und aus den raschen Tonwiederholungen, Läufen und Erregungsmotiven gewannen wir den allgemeineren Gesichtspunkt der beschleunigten Melodik. So mögen diese Gesichtspunkte also für sich angeführt sein. Die einzelnen Erscheinungen, die darunter fallen, sind jedoch je nach ihrer Eignung, bei den Steigerungserscheinungen nochmals genannt. Die Angaben in den Klammern beziehen sich auf die Darstellungsweise in syllabischer, melismatischer oder instrumentaler Form; die „vergl." weisen auf die betreffende Erscheinung in Beispiel 31 hin.

Steigerungs-Erscheinungen

(Verdichtung der musikalischen Ereignisse)

Innerhalb der einzelnen melodischen Linie:

gehäufte Melodiesprünge	(s. i.)	vergl.
Dreiklangs-Motivik	(s. i.)	vergl.
beide auch von Tonwiederholungen durchsetzt.		

Rhythmische Steigerungen

punktierte Rhythmen	(s. m. i.)	vergl.
auftaktige Rhythmen	(s. i.)	vergl.
Akzentuierungen gerader und ungerader Taktteile	(s. i.)	vergl.
Tonwiederholungen	(s. m.[1] i.)	vergl.

Rasche Tonfolgen

Tonwiederholungen	(s. m.[1] i.)	vergl.
Läufe	(m. i.)	vergl.

Umspielungsfiguren

„Erregungsmotive"	(i. m.)	vergl.
trillerartige Figuren	(i. m.)	vergl.
Bebungen		

Terz- bzw. Sext-Verdoppelungen

der Linien, d. h. der Richtungsenergien . .	(m. i.)	vergl.

[1] Melismatische Tonwiederholungen finden sich in der geistlichen Musik Monteverdis, die zur Zeit der Niederschrift der vorliegenden Arbeit jedoch noch nicht im Neudruck erschienen war.

Innerhalb des musikalischen Satzgefüges:

Kadenzfortschreitungen („starke Schritte") . . . . vergl.
Zahlreiche Harmoniewechsel (Kadenz-Wiederholungen)
Sprunghaftes Höherrücken der Akkordlagen vergl.
Lange Steigerungsverläufe . . . . . vergl.

Polyphone Steigerungsmittel:

Polyphone Komplikationen (besonders b. kleinen Motiven)
dichte Imitationen (Engführungen) . . . . . vergl.
Umkehrungen . . . . . vergl.
Intervall-Vergrößerungen . . . . . vergl.
Gegenbewegung . . . . . vergl.

Pausentechnik . . . . . vergl.
„Zwischenrufe"
Unterbrechungen
(„Hoketus" - Technik, „durchbrochene Arbeit").

Beschleunigung der melodischen Ereignisse

Rasche Tonfolgen . . . . . (s.m.i.)
Tonwiederlungen . . . . . (s. m.[1] i.) vergl.
Läufe . . . . . (m. i.) vergl.
Umspielungsfiguren . . . . . (m. i.) vergl.
Trillerartige Motive . . . . . (i. m.[1]) vergl.
Bebungen . . . . . (i. m.[1]) vergl.
„Erregungsmotive"

Ostinate Bildungen

Rasche und langsame Tonwiederholungen . . . . . vergl.
Ostinate Motive . . . . . vergl.
Ostinate Melodie-Bildungen (meist durch sich überkreuzende Stimmen gebildet) . . . . . vergl.
Ostinate Metren
Ostinate Akkord-Wiederholungen (geringe Zahl der Harmoniewechsel pro Takt) . . . . . vergl.
Wiederholungen ganzer Taktgruppen . . . . . vergl.

[1] Vergl. Anmerkung S. 77

Weiterhin müssen nun aber noch einige formale Punkte hervorgehoben werden, die den historischen Rahmen, in dem der Stile concitato auftrat, vervollständigen helfen.

Einmal ist es notwendig, die formale Bedeutung der Tonmalerei und Tonsymbolik im Rahmen eines geschlossenen Kunstwerkes noch eingehender zu würdigen. Mit der Erfindung des Stile concitato waren der musikalischen Darstellungstechnik eine Menge neuer Ausdrucksmittel zugeführt worden. Die polyphon-imitatorische Satztechnik erschien wieder im Lichte eines Symbolgehaltes. Die Vielstimmigkeit trat in bedeutungsvollen Gegensatz zur Einstimmigkeit. Die raschen Tonwiederholungen, Läufe, Umspielungsmotive, früher mehr oder weniger nur koloristische Verzierungen, wurden Träger eines bestimmten Ausdrucksgehaltes. Eine neue Seite menschlichen Erlebens drängte sich in den Vordergrund und fand in der Tonmalerei und im Tonsymbol ihren musikalischen Ausdruck. Diese Wandlungen mußten in formaler Hinsicht zu neuen Gestaltungen führen, wenn man bedenkt, daß die Tonmalerei und die Tonsymbolik ohnedies schon einen außerordentlichen Umfang angenommen hatten. So ist es verständlich, wenn in den „Madrigali guerrieri" und ähnlichen Werken des Stile concitato die musikalischen Bildungen der Tonsymbolik und der Tonmalerei eine Ausbreitung finden konnten, die sich schlechterdings über das ganze Werk erstreckt. In der Tat bestehen diese Werke häufig nur noch aus einer Aneinanderreihung von allen möglichen Tonsymbolen. Wurden schon die Texte solcher Stücke danach ausgesucht und bewertet, in welchem Maße sie sich zur Darstellung von Affekten eigneten, so verzichtete man zudem noch keineswegs auf alle jene tonmalerischen und tonsymbolischen Darstellungen, die schon vorher im Gebrauch gewesen waren. Die Chromatik, die im engeren Sinne bildhaften Darstellungen, die Nachahmung des Wortrhythmus und des Wortklanges usw. (mit Ausnahme der Dissonanzbildungen), alles häuft sich im Verein mit dem Stile concitato zu einer Plastik der Darstellung, die bisher durch die Mittel der Tonsymbolik und -malerei nicht erreicht worden war. Das bemerkenswerte Resultat dieser Darstellungstechnik ist, daß Tonmalerei und Tonsymbolik den Hauptbestandteil des Themenmaterials bilden. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil damit eine Art Umwälzung im Ausdrucksgehalt der Hauptthemen und Motive vollendet wird, eine Abkehr vom allgemeinen, die Grundstimmung charakterisierenden, zum besonderen, die spezielle Situation darstellenden Ausdruck. Von vereinzelten Vorerscheinungen abgesehen ist diese Tatsache als der Höhepunkt einer Entwicklung zu betrachten, derzufolge sich die Tonmalerei und -symbolik von einer episodenhaften und gelegentlichen Durchsetzung des musikalischen Stils im Stile concitato zum eigentlichen Schwerpunkt der musikalischen Darstellung herausbildet. Die Tonsymbolik durchsetzt den Stil nicht mehr, sondern sie bildet den Stil.

Diese Verlegung des Schwerpunktes zeigt sich in den „Madrigali guerrieri" sogar in der äußeren Anlage, denn daß damit auch formale Veränderungen Hand in Hand gehen, ist nicht anders zu erwarten. Bei dem Charakter der Neuheit, der dem Stile concitato zukommt, bedurfte es, um nicht sozusagen mit der Türe ins Haus zu fallen, des vorbereitenden Anschlusses an das bisher Dagewesene. Monteverdi knüpft in seinen „Madrigali guerrieri" an die bisherigen musikalischen Darstellungsmöglichkeiten – ganz abgesehen von der Vorrede – durch die Worte: „Altri Canti d'Amor" (wobei das Wort

„Altri" durch weitschweifige Melismen stark betont wird) an und motiviert damit nicht nur die kommenden Affektdarstellungen, sondern – rückwärts blickend – ebenso das Erscheinen des Combattimento, der ja schon 14 Jahre zuvor bekannt geworden war. Mit dieser Motivation wird der Blick erst recht auf den Stile concitato als dem eigentlichen Schwerpunkt des Werkes gelenkt.

Insbesondere ziehen nun die Technik der Kontrastgestaltung und die Übertragung tonmalerischer und tonsymbolischer Ausdrucksmittel auf die Instrumentalbegleitung bzw. auf die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele (Symphonia und Ritornelle) die Aufmerksameit auf sich.

Wiederum gewahrt man in der Kontrastgestaltung die Auswirkungen der Ausdrucksrichtung, die mit dem Stile concitato eingeschlagen wurde. Schreibt Monteverdi selbst in seinem Vorwort (in der Übersetzung Vogels): „Da ich mir nun wohl bewußt bin, daß gerade die Gegensätze am meisten unsere Seelen bewegen"[1] und im vorhergehenden Satz: „in allen Werken früherer Komponisten fand ich wohl Beispiele des Weichen und Gemäßigten, aber nicht des Erregten . . ."[2], so zeigen diese Worte, wie aktuell das Problem der Kontrastgestaltung sogar schon in der Theorie geworden ist. In der Tat konnte erst eine Zeit, die die verschiedensten Erlebnisinhalte der Sprache in der Musik auszudrücken bestrebt war, zu diesem Problem Stellung nehmen. Die musikalische Darstellung der Erregung mußte zu außerordentlichen Kontrasten führen in dem Maße, in welchem ihr der Charakter einer außerordentlichen Darstellungstechnik zukam. Die Situation war aber noch in anderer Hinsicht günstig für solche Entwicklungen. Die Gegensätzlichkeit polyphon-imitatorischer und homophoner Satztechnik bestand ja auch innerhalb des Stile concitato. Dazu kommt die Gegenüberstellung von monodischer und mehrstimmiger Gestaltung, die mit dem Einbruch der Monodie erneut zu Tage trat und nicht zuletzt die Loslösung des instrumentalen Klangkörpers von der Gesangsmusik. In formaler Hinsicht wie im Sinne der Ausdrucksrichtung bestanden also weitestgehende Möglichkeiten zur Kontrastgestaltung. Monteverdi hat diese Möglichkeiten denn auch reichlich ausgenützt.

Man müßte eine Abhandlung für sich schreiben, wollte man den Formenreichtum, der sich aus dem Prinzip der Kontrastgestaltung ergibt, beschreiben. Uns interessiert hier weniger die formale Gestaltung der einzelnen Kompositionen als der prinzipielle Einfluß, den die Technik des Stile concitato auf die Gestaltung ausübte, und bei der Untersuchung dessen stoßen wir wieder auf dieselben Prinzipien der musikalischen Darstellung, die wir von der Ausdruckstechnik des Stile concitato herkommend schon angeführt haben. Die Tatsache, daß die homophone und die imitatorische Gestaltung jede für sich genommen der Ausdrucksrichtung des Stile concitato in ganz bestimmtem Sinne (nämlich in symbolischem) dienstbar ist, gibt uns den Schlüssel für eine durchaus nicht selbstverständliche Verknüpfung musikalisch-formaler und ästhetischer Gesichtspunkte. Homophone Gestaltung zeigte sich im Stile concitato in der Form zahlreicher Akkordwiederholungen sowohl bei der Darstellung heftigster Erregung (rasche Tonwiederholungen) wie auch bei der Schilderung seelischer Entspannung (langsame Tonwiederholungen).

---

[1] „Sapendo che gli contrari sono quelli che movono grandemente l'animo nostro".
[2] Siehe Anmerkung [3] S. 32.

Schon hierdurch ist ein Kontrast bedingt (vergl. Beispiel 31 Anfang und Beispiel 34–35). Dazu kommt jedoch noch die Gegensätzlichkeit zwischen Homophonie und imitatorischer Schreibweise, wie sie in Beispiel 31, Takt 41–50 ff. und Beispiel 33 am Schluß zum Ausdruck kommt. Der wiederentdeckte Symbolgehalt der Polyphonie als Ausdruck seelischer Erregung stand so auch innerhalb des Stile concitato dem homophonen Satz gegenüber, ganz abgesehen von der Gegensätzlichkeit zu den langsamen Akkordwiederholungen. Ferner macht sich in der Stimmenzahl ein Kontrastprinzip bemerkbar. Monteverdi legte ganz besonderes Gewicht auf die Herausarbeitung jener Worte, die in näherer Beziehung zu seelischen Erregungen standen und greift daher zu dem Mittel solche Worte oder Sätze voller zu besetzen als den übrigen Text. So steht im Stile concitato nicht selten die B. c.-Begleitung, im Combattimento sogar die unbegleitete Deklamation (vergl. Beispiele 19, 17, 16 und 7), einer reicheren Orchestrierung gegenüber (vergl. Beispiele 31, 23, 18; ebenso in der Gesamtausgabe Bd. 8, S. 26 ff. und das Madrigal „Hor ch'el Ciel e la Terra" S. 39 ff. usw.). Dieselbe Erscheinung beobachtet man auch in der Vokalpartitur. Bei geeigneten Textinhalten findet man eine Vermehrung der Vokalstimmen (Beispiele 31, 33 und Bd. 9 der Gesamtausgabe S. 42, 50 usw.).

Zu solchen formalen Gesichtspunkten bezüglich der Satzstruktur kommt noch die Reihe jener rhythmischen und melodischen Gestaltqualitäten, die den Stile concitato von seiner Umgebung abheben. Trotzdem somit die günstigsten Voraussetzungen für ein statisches Formprinzip[1] geschaffen waren, führte der Stile concitato von sich aus nicht zu solchen Formen, wie man sie späterhin in der neapolitanischen Schule findet. Hier zeigt sich die Textanlage wie so oft als die Hemmung für einen musikalisch-formalen Schematismus. Bei Monteverdi war der Komponist noch dem Text untertan und nicht der Textdichter einer musikalischen Form. Dagegen führten die angeführten Momente gerne zu kurzen Abschnitten, die unter sich Gegensätzlichkeiten der Besetzung und des Ausdrucksgehalts aufwiesen. So darf man den Stile concitato als einen bemerkenswerten Förderer jener Entwicklung bezeichnen, derzufolge sich das konzertante Madrigal immer mehr der Kantate näherte.

Zuletzt wollen wir uns noch kurz vergegenwärtigen, welche Bedeutung dem Stile concitato dadurch zukommt, daß in ihm die Tonmalerei und Symbolik, abgesehen von der Singstimme, auch noch in den Instrumentalstimmen zu Tage tritt; darf man in dieser Tatsache doch den Ansatzpunkt zu neuen Entwicklungsmöglichkeiten erblicken, deren Tragweite bis in die Musik der Romantik (Wagner) reicht.

Schon lange vor Monteverdi hatte man Instrumente zur Ausführung bei Vokalwerken herbeigezogen. Sei es, daß einzelne Stimmen der Messe, der Motette oder des Madrigals durch Instrumente ersetzt oder verstärkt wurden, sei es, daß sich die instrumentale Ausführung im Partiturbild der Werke selbst schon bemerkbar machte. Was die letztere Gattung betrifft, so hatte vor allem Giovanni Gabrieli zu den Vokalchören

---

[1] Man unterscheidet heute zwischen statischen und dynamischen Formprinzipien. Unter den ersteren versteht man musikalische Formen, die das Ergebnis thematischer Vergleiche und Gruppierungen sind, während man bei dynamischen Formanalysen die formale Geschlossenheit einer Komposition hinsichtlich der inneren Steigerungsanlagen untersucht. Beide Prinzipien können sich aber auch durchkreuzen. Vergl. A. Lorenz „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", E. Kurth, „Bruckner" und Willi Schuh, „Formprobleme bei Heinrich Schütz".

noch Instrumentalchöre herbeigezogen, in der sich die Farbenpracht und der religiöse Pomp der katholischen Kirche widerspiegelte.

Andererseits hatten die Instrumente bei der Ausführung von Madrigalen immer mehr Selbständigkeit erlangt (im Gegensatz zu ihrer ersetzenden oder verstärkenden Funktion), indem die größeren Notenwerte einer Stimme (des Cantus), in Verzierungen zerlegt (diminuiert) wurden. Diese Selbständigkeit der Instrumentalstimmen war mit eine Voraussetzung für das Erscheinen des B. c. Ihm gegenüber erblickt man im Partiturbild des späterhin folgenden konzertanten Madrigals eine instrumentale Bereicherung. Zu den Vokalstimmen, ob nun einer oder mehreren traten außer dem B. c. noch die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen besonders der Streichinstrumente, die jetzt natürlich der textlichen Unterlage entbehrten. Mit dieser Bereicherung ging eine Differenzierung Hand in Hand. Der instrumentale Klangkörper hatte sich in zwei Teile gespalten, den B. c. und die ausgeschriebenen Stimmen. Jedem der beiden wurde eine besondere Aufgabe zuteil. Dem B. c. fiel die begleitende Funktion zu, die im wesentlichen bald nur noch aus einer akkordlichen Zusammenfassung und Ergänzung des Stimmengewebes – also einer Klangbereicherung – bestand, während im übrigen die Instrumentalstimmen, sei es durch Verwendung instrumentaler Klangfarben, sei es durch tonsymbolische und tonmalerische Darstellungen, in direktem Zusammenhang mit dem Text mehr und mehr eine charakterisierende Funktion übernahmen. In der Oper und in dem von ihr stark beeinflußten konzertanten Madrigal des Stile concitato drängte dagegen (wie wir gesehen haben) das Bestreben nach plastischer Darstellung auch dem B. c. nicht selten eine Teilnahme an der tonsymbolischen Ausdrucksgestaltung auf.

Im Orchester der Oper war aber außerdem noch eine bedeutsame Wandlung eingetreten, die wieder einmal das Streben nach intensivsten Ausdrucksmöglichkeiten, das der ganzen Epoche eigen ist, zu Tage treten läßt. Die üppige Klangentfaltung des Instrumentalkörpers, die in den geistlichen Kompositionen Gabrielis ihren Höhepunkt gefunden hatte, zeitigte auch auf weltlichem Gebiet eine Art Parallelerscheinung und zwar in der Oper, in welcher sich eine außerordentliche Bereicherung des Orchesters bemerkbar machte. Im „Orfeo" von Monteverdi finden wir hier die mächtigste Ausbreitung fürstlichen Prunkes. Diese Oper bildet aber zugleich auch den Wendepunkt[1]. Treten im „Orfeo" zwar die Tendenzen nach situations-charakterisierendem Ausdruck im Orchester schon vermehrt in den Vordergrund, so bedurfte es doch zur intensiveren Gestaltung dieser Bestrebungen eines instrumentalen Klangkörpers, der nicht zu überladen war. So erfolgte nach dem „Orfeo" neben einem allgemeinen Abbau der Instrumente zugleich eine Spezialisierung auf einen bestimmten, den Anforderungen am besten entsprechenden instrumentalen Klangkörper. Die Ausdrucksmöglichkeiten eines kleinen Kammerorchesters aus Streichinstrumenten, in dem Monteverdi die handlicheren Violinen als Sopraninstrumente eingeführt hatte, wurden entdeckt. Das Orchester des Combattimento besteht aus 2 Violinen, Viola da brazzo und B. c.-Instrument, das des Madrigals „Altri Canti d'Amor" aus 2 Violinen, 2 Violen, Viola da gamba, Viola contrabasso und B. c.-Instrument. Unter den folgenden Stücken ist besonders häufig die Kombination der Gesangsstimmen mit 2 Violinen und B. c.

[1] Vergl. H. Goldschmidt: „Studien zur italienischen Oper im 17. Jahrhundert".

Dies hat seine besondere Bewandtnis. Gerade in der Violintechnik hatten einzelne fortschrittliche Virtuosen die Möglichkeiten dieser neuen Instrumentenform erprobt. Die Violine besaß nicht nur einen viel ausdrucksfähigeren Ton, sondern sie eignete sich auch infolge ihres gewölbteren Steges besser zum Spielen von Skalen und raschen Notenwechseln, wie z. B. Tonwiederholungen, als die Violen, deren flacher Steg das akkordliche Spiel begünstigte. Hier hat die Musikwissenschaft vor allem auf Biaggio Marini hingewiesen, der die Violintechnik mächtig entwickelt hatte (vergl. z. B. sein Opus 8) und der, wie man bisher annahm, durch seine Erfindung des Tremolos die violintechnischen Grundlagen des Stile concitato gegeben haben soll[1]. Danach könnte das Verdienst Monteverdis also nicht auf geigentechnischen Neuerungen an und für sich beruht haben – obwohl er zunächst als Violaspieler in Mantua Berühmtheit erlangt hatte – sondern in der Verwendung solcher Fortschritte im Dienste einer Charakterisierung des Wortes[2].

In der Tat wurden durch Monteverdi, wenn man so sagen darf, literarische Inhalte in den Instrumentalkörper projeziert. Indem er einen ausgeschriebenen Streicherpart dem Gesangspart zugesellte, stellte er nicht nur die Klangfarbe in den Dienst einer allgemeinen stimmungsuntermalenden Charakteristik (ein Verfahren, das schon lange vor Monteverdi geübt wurde), sondern die genaue Aufzeichnung erlaubte ihm, auch einzelne Sprachinhalte instrumental zum Ausdruck zu bringen. Er entwickelte damit eine Voraussetzung des Leitmotivs, die darin besteht, daß wir überhaupt fähig sind, eine instrumentale Phrase mit einem literarischen Inhalt (einem Charakter oder einer Gestalt im weiteren Sinn) zu identifizieren. In dieser Hinsicht ist die Erfindung des Stile concitato also als ein Ereignis von außerordentlicher Bedeutung zu betrachten.

Wie vollzog sich nun jene Projektion? Zunächst auf die denkbar nächstliegende Weise, indem die tonmalerischen bzw. tonsymbolischen Bildungen des Vokalsatzes vom Instrumentalkörper unterstützt werden, bzw. indem sie auf ihn übergehen. Gleichzeitig mit dem „Stichwort" tritt die instrumentale Tonmalerei in Erscheinung (vergl. Beispiele 38, 31, 25, 21, 16, 8. Takt und 15).

Außerdem macht sich aber auch schon eine Trennung der instrumentalen Charakterisierung von der Vokalstimme bemerkbar und zwar nach zweierlei Richtungen hin. Einmal erfolgt die Tonmalerei nur noch, oder zumindest in der Hauptsache, durch die instrumentale Begleitung, während die Gesangsstimme das zum Verständnis der Tonmalerei dienende Stichwort deklamiert (vergl. Beispiel 31, 10, 8). Die Gleichzeitigkeit beider Erscheinungen – Tonmalerei und Stichwort – ist noch gewahrt.

Dann aber finden wir auch noch eine Trennung in zeitlicher Hinsicht. Sie zeigt am auffälligsten, wie weit der Projektionsprozeß schon stattgefunden hat. Die instrumental-charakterisierende Tonsymbolik löst sich vom Stichwort. Sie eilt ihrem Beziehungspunkt, der sie dann erst nachträglich motiviert, voraus, oder sie folgt ihm nach (vergl. Beispiel 28, 23, 22, 19, 18, 17 und 15 Anfang).

Diese Technik ist nicht belanglos, dringen damit doch sprachliche Inhalte auch in solche Teile der Instrumental-Partitur ein, die nicht mehr mit Text unterlegt sind und

[1] Vergl. Dora Iselin, „Biagio Marini, sein Leben und seine Instrumentalwerke". Diss. 1930.

[2] Diese Ansicht wird jedoch nach der vollständigen Neuausgabe von Monteverdis geistlichen Werken revidiert werden müssen.

die ihre Funktion als Begleitung der Gesangsstimme für den Augenblick aufgegeben haben. So ist z. B. im Anfang des Combattimento (beim „Motto del Cavallo") der Instrumentalpart schon kaum mehr als Begleitung aufzufassen, sondern viel eher als ein selbständiger Instrumentalsatz, dessen tonsymbolische Bedeutung durch die Überschrift und durch das dazwischen geworfene Wort verständlich gemacht wird. Die Rezitation nimmt dabei, obwohl im Rahmen der Vokalkomposition, im Prinzip keine andere Funktion auf als z. B. das gedruckte Programm in einer Programmsymphonie. Die erwähnte zeitliche Trennung stellt einen weiteren Schritt auf das Leitmotiv Wagners hin dar, bei welchem sich „Stichwort" und Motiv soweit entfernen, daß der formalen Gestaltung keinerlei Schranken mehr auferlegt sind (ein Zeichen dafür, wie weit sich die musikalischen Symbole bei Wagner verselbständigt haben).

Freilich unterscheidet sich das Leitmotiv Wagners, wenn man es mit den instrumentalen Tonsymbolen im Stile concitato vergleicht, auch noch in anderer Hinsicht von den Tonmalereien und Symbolen Monteverdis und zwar besonders hinsichtlich des musikalisch dargestellten Inhalts. Monteverdi kommt im Stile concitato über die Tonmalerei des Gegenständlichen und über die Tonsymbolik von Gefühls- oder Erregungszuständen kaum hinaus, während Wagner viel komplexere Erscheinungen, wie z. B. ganze menschliche (psychologische) Charaktere tonsymbolisch darstellt. Gerade das Bestreben, die Inhalte einer affektgeladenen Sprache darzustellen, wirkt sich hier als eine Schranke aus, die Monteverdi verhindert, Symbole zu erfinden, deren Verständnis viel weniger einer sprachlichen Formulierung als einer verstehenden Einfühlung zu danken ist.

III.

Heinrich Schütz und der Stile concitato.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Beziehungen zu untersuchen, die zwischen dem Schaffen von Heinrich Schütz und dem Werke Claudio Monteverdis bestehen, so muß von vorneherein gesagt werden, daß es nicht die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein kann, die Frage: „Was hat Schütz von Monteverdi?", allgemein zu beantworten. Wenn diese Frage überhaupt beantwortet werden kann, so müßte gleichzeitig damit die Untersuchung verbunden sein, was Schütz nicht von Monteverdi hat, was er von andern italienischen oder deutschen Meistern übernommen hat, was nicht zuletzt seinem eigenen Geist entsprungen ist, und aus was im einzelnen alle jene technischen, stilistischen und allgemein künstlerischen Merkmale bestehen, die wir unter dem Begriff musikalische Tradition zusammenfassen. Die Lösung dieser Frage wäre eine unendliche Aufgabe. Anderseits beansprucht eine solche Untersuchung, auch wenn sie nur teilweise geschehen kann, doch ein besonderes Interesse, das dadurch gerechtfertigt ist, daß Schütz in der Tat an der neuen Kompositionsweise der Italiener gesteigerte Anteilnahme bekundete.

Das äußere Tatsachenmaterial, das uns dies erhellt, ist nicht groß. Eigentlich besteht es bloß aus einem Dokument, nämlich dem Vorwort zum zweiten Teil der Symphoniae sacrae und der Tatsache, daß Schütz im Jahre 1628 zum zweiten Mal in Venedig war.

Das Vorwort zeigt uns einige beachtenswerte Einzelheiten. Erstens erkennt man daraus, daß Schütz das Vorwort zum achten Band der Monteverdischen Madrigale kannte, zweitens, daß er in seinen „Symphoniae sacrae" die neue italienische Kompositionsart anwandte und drittens, daß er sich in seinem Konzert „Es steht Gott auf" an das Madrigal „Armato il Cor" und an eine Ciaccona von Monteverdi anlehnte. Grund genug also, um die Frage berechtigt erscheinen zu lassen: „In welcher Weise finden wir die neue Kompositionsweise der Italiener – womit wohl im Wesentlichen der Stile concitato Monteverdis gemeint ist – bei Schütz wieder"? Dies soll denn auch die Frage sein, die aus dem ganzen Komplex aller Probleme um Schütz und die Italiener uns hier beschäftigt.

Als Schütz im August des Jahres 1628 zum zweiten Mal nach Venedig reiste, mochten ihn zu dieser Reise verschiedene Beweggründe veranlaßt haben. Nicht zuletzt war es wohl die Sehnsucht, jene Stadt wiederzusehen, in der er die bedeutsamste Zeit seiner Jugend verbracht hatte. Die größte persönliche Anerkennung, die ihm je zuteil geworden war, mochte ihm im Gedächtnis haften. Giovanni Gabrieli hatte ihm dort auf dem Sterbelager seinen Ring vermacht, nicht nur als Symbol einer tiefen, verehrenden Freundschaft; er wollte dadurch vielmehr zeigen, daß er in Schütz den kommenden „Princeps Musicae" sah, der sich solchen Vermächtnisses würdig erweisen würde. Venedig

war für Schütz eine zweite Heimat geworden. Nach der Zeit größten persönlichen und äußerlichen Erfolges jedoch hatte ihn in Deutschland bald ein grausames Geschick verfolgt. Seine Frau Magdalena geborene Wildeck, mit der er nur sechs Jahre verheiratet war, war im September des Jahres 1625 gestorben. Er widmete ihrem Andenken die Komposition der Cornelius Beckers'schen Psalmen.

Einer der Hauptgründe nun, warum Schütz diese zweite Reise nach Italien unternahm, war zweifellos sein Streben nach einer Erweiterung seiner musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie ihm in der Erfindung des Stile concitato vorzuliegen schienen. Unmittelbar nach der Aufführung seiner Oper „Daphne" äußerte Schütz den Wunsch, nach Venedig zu fahren. Der Urlaub wurde ihm jedoch erst ein Jahr später (1628) erteilt. Schütz zeigte damit ein besonderes Interesse für die venezianische Oper, das wohl durch seine eigene Tätigkeit der Opernkomposition geweckt worden war.

Leider weiß man über diesen zweiten Aufenthalt Schützens in Italien nur sehr wenig. Als selbstverständlich darf man annehmen, daß Schütz in Venedig die Kompositionen Monteverdis und anderer Meister kennen gelernt hat. Ob er jedoch Monteverdi, den er bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig nur um ein Jahr verfehlt hatte, auch persönlich kennen gelernt hatte, ist nicht überliefert. Ebenso weiß man nicht, ob Schütz immer in Venedig blieb oder ob er auch andere Städte besucht hat.

Die Art wie sich Schütz mit einem musikalischen Stil auseinanderzusetzen vermochte, kann man aus dem Ergebnis seiner ersten Reise nach Italien ersehen. Er scheint jene geniale Begabung gehabt zu haben, zufolge der er einen fremden Stil sowohl in der Gesamtheit seiner Physiognomie wie in den Einzelzügen blitzartig zu erfassen und wieder zu gestalten befähigt war. Diese Gabe hatte es ihm seinerzeit ermöglicht, in seinen italienischen Madrigalen ein Werk zu schaffen, das in seinem italienischen Charakter vollkommen war.

Dieses Mal jedoch, bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig, war die Situation in vieler Hinsicht eine andere. Beim ersten Aufenthalt war er als Schüler gekommen, der das „Handwerk" erlernen wollte und der seinem Meister Giovanni Gabrieli nachzueifern bestrebt war. Was er dort erlernte, bildete die erste Grundlage seiner Gestaltungstechnik. Aber er stand noch am Anfang seiner persönlichen Entwicklung. Freilich machte diese rapide Fortschritte, so daß sich schon bald nach den italienischen Madrigalen der Kern seines Wesens zeigte, der späterhin in allen seinen Werken im Vordergrund steht (man denke an die „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten"). Hier scheint es nicht überflüssig zu sein, auf diesen Kern der Schütz'schen Persönlichkeit etwas näher einzugehen. Denn er gibt für uns nicht nur den Schlüssel zum Verständnis seiner Werke, sondern ist auch für den Historiker von größter Bedeutung, bildet doch jenes innerste Erlebnis einer Persönlichkeit den letzten Untergrund für alle ihre Entscheidungen. Dies gilt bei Persönlichkeiten von sehr ausgeprägtem Kern auch für solche Entscheidungen, wie es die zustimmende oder ablehnende Haltung einem künstlerischen Stil gegenüber ausdrückt, und so erklärt sich das Verhalten Schützens dem Stile concitato gegenüber in erster Linie aus dem Zentralerlebnis seiner Persönlichkeit.

Insofern ist nun die Situation dieses zweiten Aufenthaltes in Venedig eine mit dem ersten Aufenthalt unvergleichbare, als Schütz in der dazwischenliegenden Zeit zu einem Meister gereift war, dessen Kern ein ganz ausgesprochenes Gepräge erfahren

hatte. Er stand im Alter von 43 Jahren. Schütz hatte sich zu einer Persönlichkeit entfaltet, deren innerstes Erlebnis ähnlich dem Bachs die protestantische Religion bildete. Die religiöse Haltung ist es, die uns aus allen seinen Werken entgegenleuchtet, auch bis in zahlreiche persönliche Züge, die im Rahmen der seiner Zeit eigenen, formalen Gestaltung ihren Niederschlag finden. So ist auch das, was Schütz in den Bereich seiner Gestaltungsmöglichkeiten vom Stile concitato übernahm, durch diesen Kern seiner Persönlichkeit bestimmt.

Man wird von vornherein erwarten, daß Schütz mit seiner ausgesprochenen Eigenart den Stile concitato nicht ohne individuelle Umgestaltung nachahmte. In der Tat zeigt sich dies am auffälligsten in seinen Werken unmittelbar nach dem Jahre 1628 (Symphoniae sacrae). Dort gewahrt man, daß Schütz ausschließlich religiöse Texte, meist Bibeltexte (lateinisch und deutsch), die er zum Teil selbst zusammenstellte, verarbeitet hat. Gerade hier macht sich seine tiefe persönliche Anteilnahme am Text bemerkbar, indem er sich nicht allein von der dramatischen Darstellungsmöglichkeit, die er in zahlreichen weltlichen Texten auch gefunden hätte, leiten läßt. In seiner offensichtlichen Abneigung gegen opernhaft szenische Darstellungen – zumindest bei geistlichen Texten – verzichtet er auf die Komposition einer Oper, bzw. einer dramatischen Opernszene, obwohl ihm auf Schritt und Tritt gerade in dieser Hinsicht Anregungen entgegentraten. Auf diese Abneigung weisen z. B. seine Wünsche bezüglich der Aufführung seiner „Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" hin. Aber selbst die Opern bzw. Ballette („Daphne", „Apollo und die neun Musen", „Glückwündschung des Apollinis und der neun Musen", die Musik zu einem Ballett von Kükelsom, seine Schauspielmusiken und „Orpheus und Euridice") sprechen nicht dagegen. Diese Werke sind Gelegenheitskompositionen anläßlich verschiedener Festlichkeiten, zu denen ein am Hofe angestellter Kapellmeister mitunter gezwungen war. Sie stellen von Schütz aus gesehen ein Experiment dar, sich auch einmal in der Kompositionsgattung zu versuchen, die in der Musikwelt so ungeheures Aufsehen verursacht hatte. Der Versuch selbst mag für Schütz jedoch viel unbefriedigendes enthalten haben, denn obwohl er unmittelbar nach der Aufführung der „Daphne" den Wunsch nach Italien zu reisen äußerte, ließ er sich selbst unter dem Eindruck des „Combattimento di Tancredi e Clorinda" von Monteverdi nicht zur Komposition eines ähnlichen Werkes bewegen. So finden wir im I. Teil der „Symphoniae sacrae" bei Schütz keine musikalische Darstellung des kriegerischen Zornes[1].

Aber noch in anderer Hinsicht ist der religiöse Kern Schützens von Bedeutung. Sein ganzes Leben lang hat sich Schütz mit dem neuen Geist und Stil der Italiener auseinandergesetzt. Am leichtesten gelang ihm der Anschluß an die Monodie dort, wo er ihren opernhaft-weltlichen Geist ins Religiöse wenden konnte, ohne auf ihre subjektiv-dramatische Ausdruckskraft verzichten zu müssen. In seinen Passionen ist ihm dieser Anschluß daher am leichtesten geglückt. Dort hatte die Monodie im Rahmen einer geschlossenen Kunstform, deren Anfang und Ende zumindest durch Chöre bestimmt wurde, ihren Platz. Problematischer war für Schütz die Monodie jedoch, wenn sie als alleinstehende musikalische Form Geltung beanspruchte. Hier mußten

[1] Außer auf S. 12 der Gesamtausgabe, wo das Wort „inimicos" auf die Begriffswelt des Stile concitato hinweist.

sich bei Schütz künstlerische, man könnte fast sagen handwerkliche Bedenken äußern. Immer wieder tauchen bei ihm Bemerkungen auf, wonach ihm die Monodie an und für sich als nichts ganz Vollwertiges erscheint. Diese Ansichten werden für uns erst aus der Größe seiner Begabung verständlich. Die Erfindung einstimmiger Linien von höchster persönlicher Ausdruckskraft glückte ihm mit solcher Mühelosigkeit, daß er sie an sich noch nicht für vollwertig halten konnte, denn er war gewohnt, die einzelnen Stimmen einer Motette mit jenem Ausdrucksgehalt subjektiver Empfindung zu erfüllen, zufolge dessen man sie als monodisch beseelte Linien (trotz der polyphonen Technik) bezeichnen darf. Das Verlassen der Vielstimmigkeit zugunsten der Einstimmigkeit mußte ihm daher als ein Mangel an Ausdruckskraft erscheinen. Dazu kommt, daß Schütz in den Vorbildern der italienischen Monodisten, sofern diese die Monodie losgelöst von der Opernszene behandelten, kein Kunstwerk erblicken konnte, das an Intensität des Ausdrucks der Motette oder dem Madrigal gleichkam. Wenn sich Schütz daher trotzdem zur Komposition seiner geistlichen Konzerte, von denen neun einstimmig sind, entschloß, so bedeuten diese Stücke, die er selbst als „kleine und schlechte Stücklein geringer Arbeit" kennzeichnete, für ihn einen – übrigens einmaligen – Versuch, die Möglichkeiten einer formal selbständigen Monodie (Gesangsstimme nur mit B. c.) auszuschöpfen. Vor allem aber veranlaßten ihn dazu die äußeren Umstände, die sich im Laufe des 30jährigen Krieges in immer größeren Schwierigkeiten für die Drucklegung und im Mangel an ausführenden Kräften in seiner Kapelle kundtaten. (Schütz war zu dieser Zeit bereits wieder in Deutschland.) Auch hier muß man im religiösen Wesen Schützens die Ursache dafür erblicken, daß es ihm letzten Endes geglückt ist, das Problem zu lösen, denn nur eine Persönlichkeit von der Religiosität Schützens konnte sich solchermaßen am Stoff entzünden und die Bedenken überwinden, die ihr künstlerischer Formsinn äußerte.

Vorangegangen waren diesen geistlichen Konzerten von 1636 und 1639 die Symphoniae sacrae des Jahres 1629, in denen Schütz auf die klangliche Wirkung der Mehrstimmigkeit nicht verzichtete, indem er neben dem B. c. die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen zur Klangbereicherung heranzog. Allerdings war die Erhaltung eines polyphonen Klangkörpers schwerlich der alleinige Grund zur Entwicklung dieser neu auftauchenden musikalischen Form. Ebenso entscheidend waren zweifellos die vielfältigen Möglichkeiten der Ton- und Stimmungsmalerei sowie der Darstellung der Affekte, die sich durch das Hinzuziehen ausgeschriebener Instrumentalstimmen ergaben.

Betrachtet man nun die Reihenfolge der Schütz'schen Werke, so ergibt sich die beachtenswerte Tatsache, daß Schütz erst nach der Pflege der letztgenannten Form (Symphoniae sacrae) zur formal selbständigen Monodie kam. Das Werk, das Schütz „Kleine geistliche Konzerte" genannt hat, ist ein Nachzügler der Monodie, in dem freilich alle ihre Kinderkrankheiten überwunden sind. Es ist das Ergebnis eines inneren Kampfes, der sich in Schütz zwischen Tradition und moderner Richtung abgespielt hat. Mochte ihm persönlich die formale Gestaltung des monodischen Prinzips hier „wider die Natur" gehen, so verdankt die Nachwelt doch denselben mißlichen Umständen der kurfürstlichen Kapelle in Dresden, die für Schütz eine Quelle steter Sorgen bildeten, eines der großartigsten monodischen Werke[1].

[1] Vergl. dazu die Untersuchungen Blumes a.a.O.

In Italien nun verlief die Entwicklung gerade umgekehrt, indem sich dort durch allmähliche Bereicherung der B. c.-Form (Banchieri, Viadana, Caccini, Agazzari) das instrumental begleitete Konzert nunmehr außer dem B. c. noch mit ausgeschriebenen Instrumentalstimmen herausbildete. Hierdurch war der Anschluß an die Polyphonie wieder hergestellt. Das Schaffen Monteverdis und der Komponisten um ihn (Rovetta, Donati, Grandi) spielte in dieser Entwicklung eine hervorragende Rolle. In seinem „Concerto" genannten siebten Buch der Madrigale (1619), ja schon in der geistlichen Musik (vor 1610), treten ausgeschriebene Instrumentalstimmen zum B. c., deren Bedeutung als charakterisierendes Moment dann in den „Madrigali guerrieri ed amorosi" ihren Höhepunkt findet (1638). In dieser letztgenannten Sammlung befindet sich, wie wir gesehen haben, auch der „Combattimento di Tancredi e di Clorinda", der seine Uraufführung bereits im Jahre 1624 erlebt hatte. Ferner sei daran erinnert, daß in das Jahr 1627 noch weitere Kompositionen aus Tassos „Gerusaleme liberata", sowie die Oper „La finta pazza Licori" (Text von Giulio Strozzi) fallen, die jedoch beide verloren sind. Der Inhalt beider Werke hatte Monteverdi genug Gelegenheit geboten, seinen Stile concitato anzuwenden (worauf er selbst in seinem Brief vom 7. V. 1627 hinweist[1]).

Schütz begegnete Monteverdi also gerade zu einem Zeitpunkt, in dem der Stile concitato in der Musikwelt das größte Aufsehen erregt hatte. Ging ihm zwar das Aufsehen der Neuheit vielleicht schon ab, so hatte er sich dafür in mehreren Werken als Technik einer neuen Ausdrucksrichtung bewährt und hatte demzufolge in dem Bestand der musikalischen Darstellungsmöglichkeiten schon Aufnahme gefunden.

Zunächst handelt es sich nun darum, zu untersuchen, in welchen Werken die Einflüsse des Stile concitato spürbar werden. Am nächsten liegt es dabei, die Werke näher zu betrachten, bei denen Schütz selbst in seinem Vorwort auf den Stile concitato hinweist. Es sind dies die „Symphoniae sacrae" I., II., III. Teil.

Ein flüchtiger Überblick über die „Symphoniae sacrae" zeigt zunächst einmal deren formale Struktur. Eine bis sechs Vokalstimmen mit B. c. werden darin mit ausgeschriebenen Instrumentalstimmen (zwischen zwei und sechs Stimmen) vereinigt. Die Besetzung ist solistisch; wir haben es also mit der in Italien geläufigen Konzertform zu tun. Die „Symphoniae sacrae" sind geistliche Konzerte (vergl. Spitta, Vorwort zum 6. Band der Gesamtausgabe). Die instrumentale Begleitung besteht im I. Teil der Symphoniae sacrae noch aus vielerlei Instrumenten (Streicher, Holz- und Blechblasinstrumente) während im II. und III. Teil durchweg die Violinen als Sopraninstrumente vorherrschen (gelegentlich noch mit dem Fagott vereinigt).

Schütz hat damit in der Instrumentalbesetzung seiner Werke dieselbe Wandlung vollzogen, wie sie in Italien – das ihm als Vorbild diente – vor sich gegangen war (von der Gabrielischen Mehrchörigkeit in den „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten" zur vokalen Mehrstimmigkeit mit B. c. in den „Cantiones sacrae" und zur Beschränkung des Instrumentalkörpers auf einen solistischen Streicherpart in den „Symphoniae sacrae"). Fernerhin zeigt eine Überschau der Partituren besonders im II. und III. Teil oft ein starkes Hervortreten schneller Notenwerte: viele 8tel, 16tel und 32tel, viele rhythmische und polyphone Komplikationen, Läufe, Erregungsmotive usw.

---

[1] Vergl. Text und Anmerkung [2] S. 31.

Es fragt sich nun, was im einzelnen aus diesem Bild hervorzuheben ist. Liegen kurze Tonwiederholungen (Tremulus) vor? Haben wir die typischen Erregungsmotive, kurze Motivwiederholungen, gebrochene Terzengänge, gehäufte Sprünge? Finden sich ferner die harmonischen Eigentümlichkeiten des Stile concitato: die langen Akkordwiederholungen beim Tremulus, die gehäuften Kadenzfortschreitungen, die akkordischen Stimmführungen der Steigerungen? Alles dies auf Texte, deren Inhalt auf die musikalische Darstellung von Erregungszuständen schließen ließe?

Der näheren Erforschung dieser für den Stile concitato typischen Merkmale stehen hier zwei Wege zur Verfügung.

Einmal lassen sich die vorgenommenen Werke vom Text aus untersuchen. Da wäre nach Begriffen wie „Krieg", „Kampf", „Zorn" und ähnlichen zu suchen und die Technik ihrer musikalischen Darstellung mit dem Stile concitato zu vergleichen. Dieses Vorgehen würde voraussetzen, daß sich bei Schütz Einflüsse des Stile concitato in dem von Monteverdi näher präzisierten Sinn nachweisen lassen.

Gleichwohl muß man auch von der Vertonung selbst, diesmal zunächst ohne Berücksichtigung des Textes, ausgehen und beobachten, ob sich in den „Symphoniae sacrae" bezüglich der musikalischen Darstellungstechnik irgendwelche vergleichbare Ähnlichkeit mit der Technik des Stile concitato feststellen läßt. Da, wie sich zeigte, die technischen Merkmale des Stile concitato recht auffälliger Art sind, muß dieser Weg gleichermaßen zum Ziele führen.

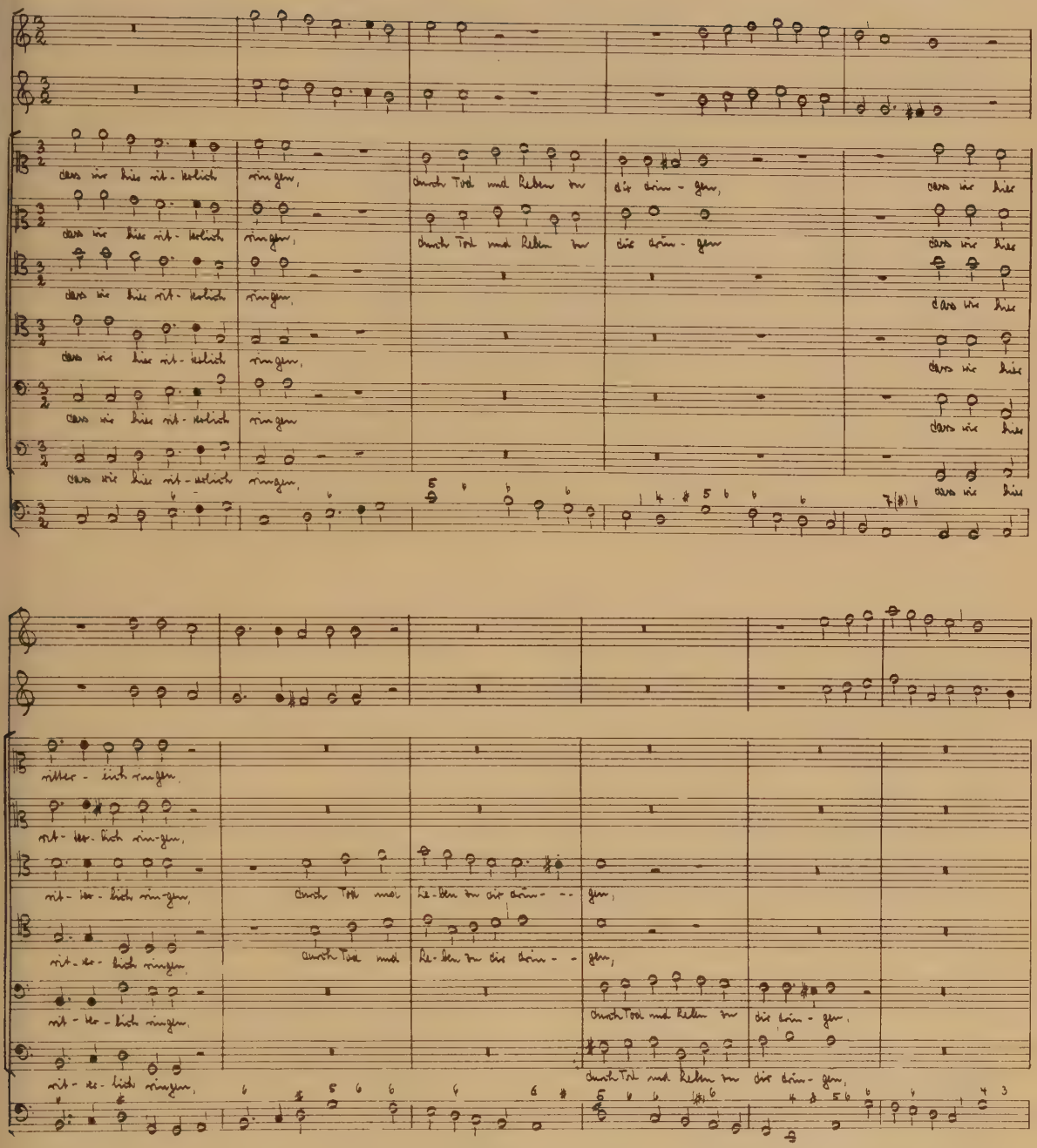
Was nun den ersten Weg betrifft, so kommen Begriffsinhalte wie: „streiten", „die Feinde zerstreuen", „Krieg", „blitzen und zerstreuen", „mit den Feinden handeln", „Schwert", „verfolgen", „bitterlich ringen", die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit einer kriegerischen Handlung stehen, in den Texten der „Symphoniae sacrae" einige Male vor. Zieht man den Umfang des Werkes in Betracht, der in der Gesamtausgabe vier stattliche Bände umfaßt, so fällt also schon auf, daß die musikalische Schilderung des kriegerischen Zornes nicht im Mittelpunkt des Gesamtwerkes steht. Doch bleibt zunächst zu beachten, wo diese Begriffe vorkommen, in welchem textlichen Zusammenhang sie stehen und wie die musikalische Darstellung durch sie beeinflußt wird.

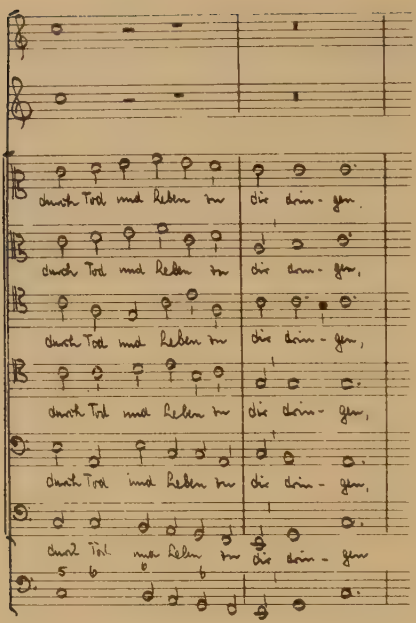
Im I. Teil der „Symphoniae sacrae" findet sich, wie schon erwähnt, kaum einer dieser Begriffsinhalte. Gerade in jenem Werk, das Schütz noch im Jahre 1629 in Venedig veröffentlichte, zeigt er eine bemerkenswerte Zurückhaltung gegenüber dem Stoffgebiet des Stile concitato. Die in Betracht kommenden Stellen sind alle über den II. und III. Teil verteilt und stehen durchweg im Zusammenhang von religiösen Betrachtungen.

An den vier folgenden Fällen kann manches Wesentliche für das Vertonungsprinzip erkannt werden.

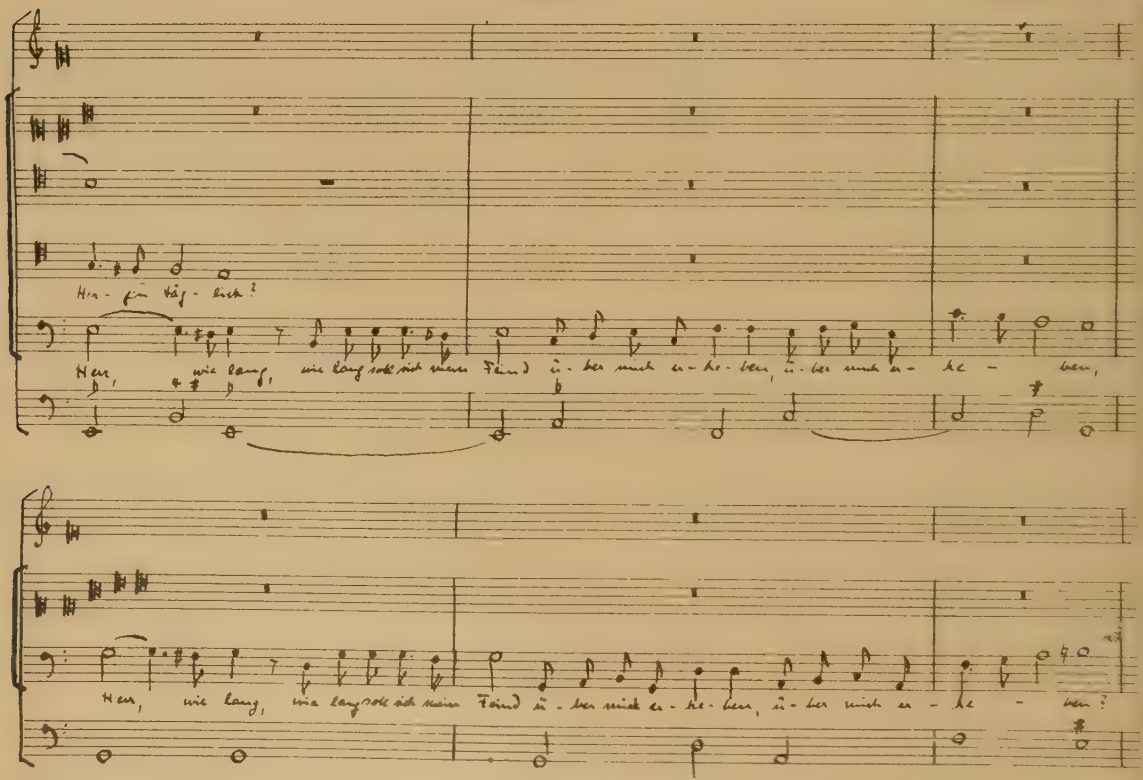
Beispiel 39

Bd. 11, S. 139 f.[1]



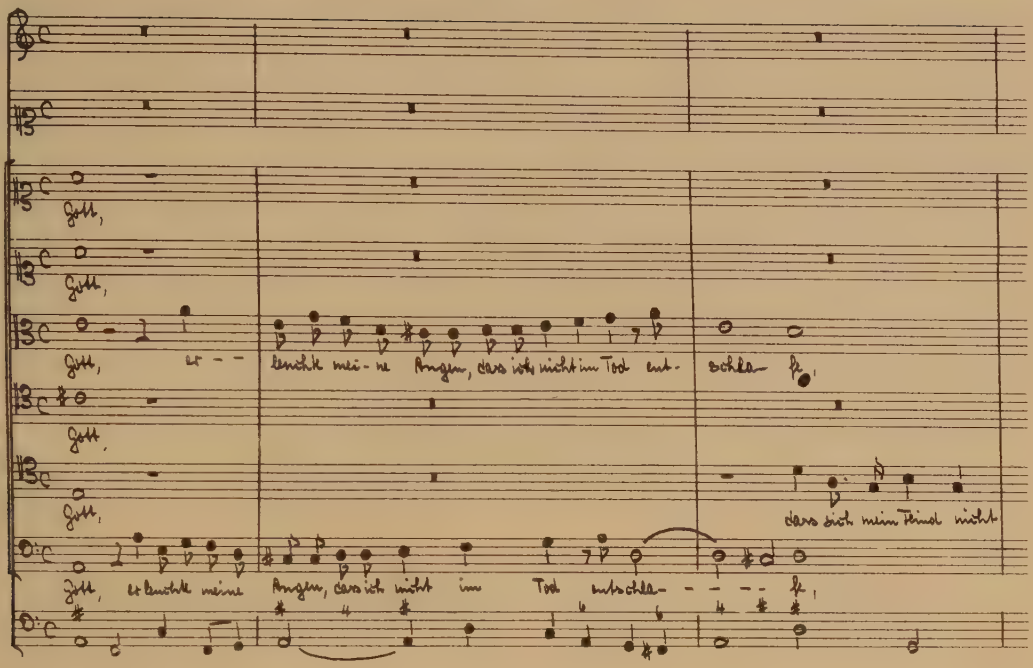
[1] Die Angaben in der rechten oberen Ecke beziehen sich jeweils auf die Gesamtausgabe der Schütz'schen Werke.

Beispiel 40

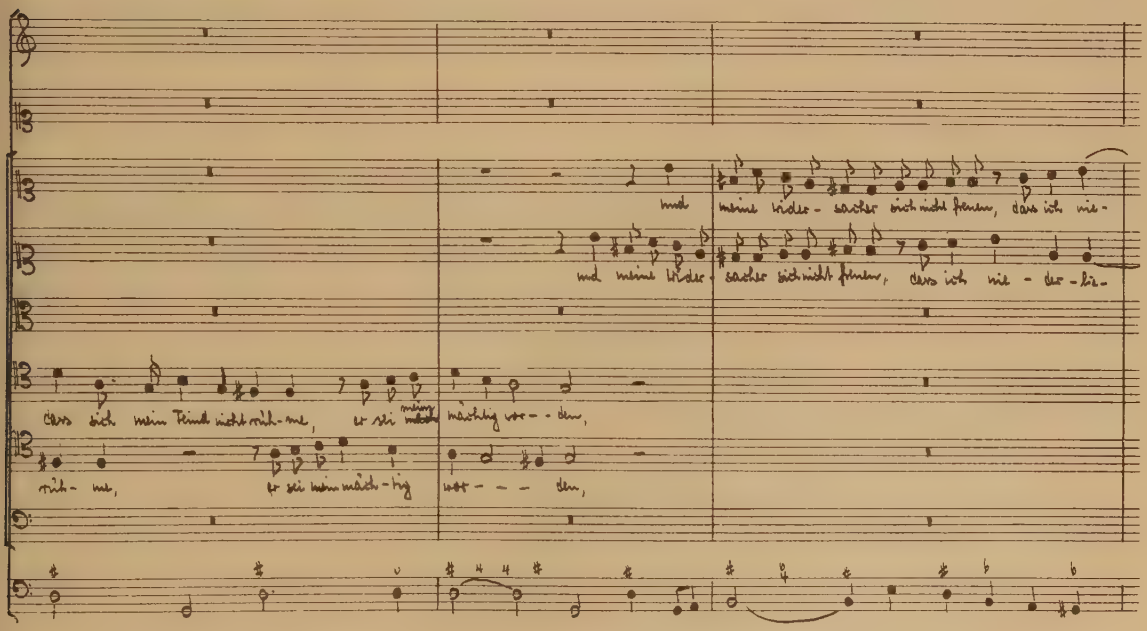
Bd. 11, S. 112

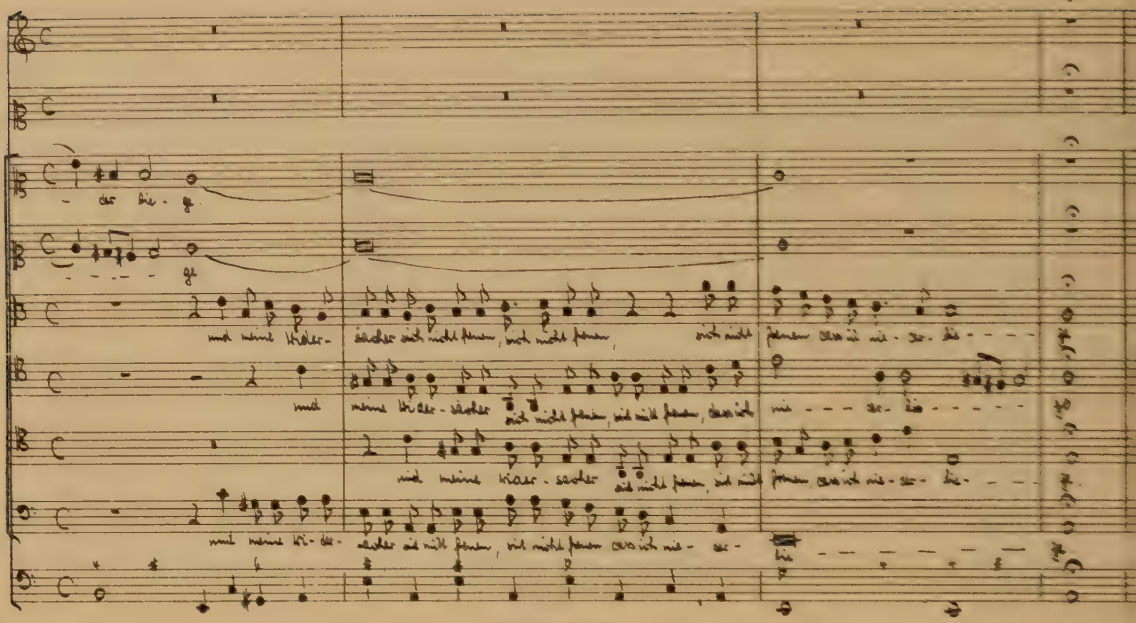


Beispiel 41

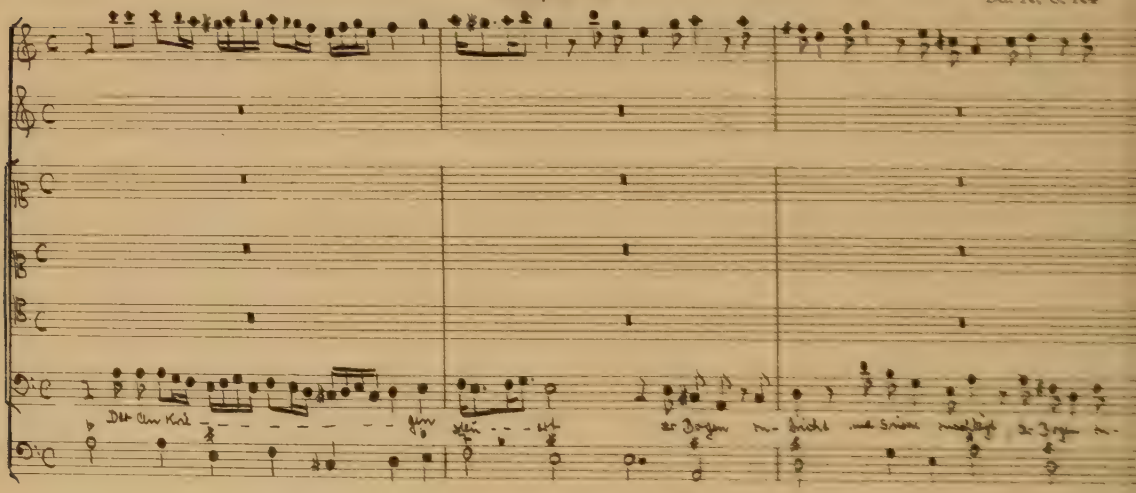
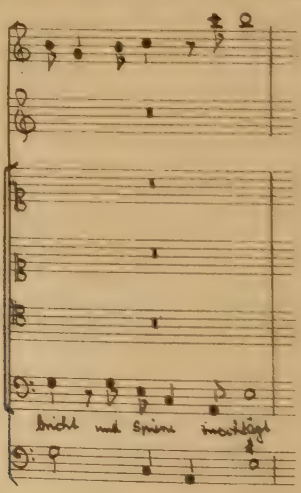
Bd. 11, S. 115 f.







Beispiel 42

Bd. 10, S. 104



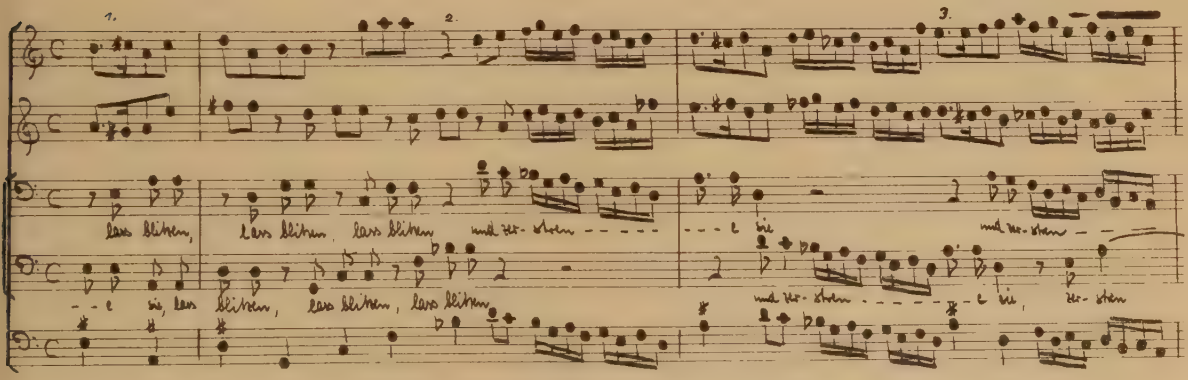
Die Worte „daß wir hier ritterlich ringen“ werden (Beispiel 39) durch den Gegensatz zwischen einstimmiger bzw. zweistimmiger Vertonung und dem Einsatz des vollen Chores markant hervorgehoben. Mit dem Stile concitato hat die Darstellung jedoch so gut wie nichts gemein, es sei denn man wolle die kurzen Tonwiederholungen und die Kadenz G–C bzw. D–G damit in Zusammenhang bringen.

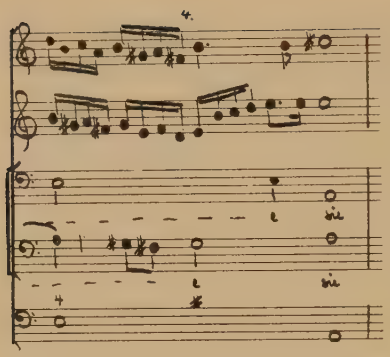
Ebenso negativ oder unbestimmbar fällt die Untersuchung des Beispiel 40 aus. Das langausgehaltene e moll bzw. G dur ist Tonmalerei des Wortes „lang“, wie aus den vorhergehenden Zeilen hervorgeht (vergl. Bd. 11., S. 110 f.). Das „über mich erheben“ ist durch eine sprunghaft nach oben sequenzierende Linie ausgedrückt. Man sieht schon, Schütz benützt nicht j e d e sich ihm bietende Gelegenheit, um mit Hilfe des Stile concitato die Aufmerksamkeit auf Worte zu lenken, die an und für sich seiner Begriffswelt angehören. Doch schon einige Takte später (Beispiel 41) findet man eine dem Stile concitato ähnliche Darstellung, die sich in den ostinaten Kadenzwiederholungen D–G und E–a, den Quintsprüngen im Baß, in den Tonwiederholungen und der Dreiklangsmotivik auf die Worte „Widersacher sich nicht freuen“ äußert.

Im Übrigen war es Schütz durchaus darum zu tun, die Begriffswelt des Stile concitato hervorzuheben.

Solange dies wie in Beispiel 42 derart erfolgt, daß das Wort „Krieg“ durch eine melismatische 16tel-Bewegung vertont ist („Erregungsmelismatik“), hält sich die Vertonung freilich noch im Rahmen der üblichen tonsymbolischen Darstellungsweise, obwohl die folgenden Takte wieder mehr an den Stile concitato erinnern. (Kadenzfortschreitungen: E–A–D–G und A–D–G–C, Dreiklangsmotivik, engführungsartige Verarbeitung eines kurzen Motivs, Synkopenbildung.)

Aber schon Philipp Spitta macht in seinem Commentar zum zweiten Teil der „Symphoniae sacrae“ darauf aufmerksam, daß Schütz den Text des 144. Psalms in einer Weise sinnvoll umdeutete, die ihm eine Anwendung des Stile concitato ermöglichte[1]. (Beispiel 43.)

Beispiel 43 Bd. 7, S. 128 f.

[1] Spittas Commentar, vergl. Bd. 7, S. XVIII, lautet: »Text: Psalm 144, 5/9 unter Auslassung von 8. Dies ist bezeichnend: Schütz dachte in den damaligen Zeitläuften weniger an Irrlehrer, an die „fremden Kinder, (v. 8) Welcher Lehrer ist kein nütze und ihre Werke sind falsch“, als an Kriegsfeinde.«



Das Beispiel stellt einen der typischen Fälle dar, wie Schütz den Stile concitato von Monteverdi verarbeitet hat. Vom harmonischen Gesichtspunkt aus erweisen sich in den Takten 3 und 4 die Kadenzen: A–d, A–d, E–A als Stützpunkte des Stimmengewebes. Dies wäre noch kein ausschließliches Merkmal des Stile concitato, aber die sinnfällige Hervorhebung der „starken Schritte" fällt besonders in den beiden ersten Takten auf. 7 Viertel hintereinander (Takt 1 und 2) bewegt sich die Harmonik im Quintenzirkel: E–A–D–G–C–F–B. Auch hier ist wie bei Monteverdi die Energie der Dominantklänge der Darstellung der Affektlage dienstbar gemacht. Aber jede erreichte Tonika wird sofort wieder zur Dominante umgedeutet. An die Stelle ostinater Wiederholungen derselben Kadenz treten modulatorische Klangenergien. Dieses Verfahren ist bei Schütz sehr häufig[1]. Das Verlassen einer jeweils vorweggenommenen Tonika bildet die treibende Kraft dieser Harmonik.

Ein wesentliches Gestaltungsprinzip der Schütz'schen Harmonik ist damit aufgedeckt. Sie unterscheidet sich von der Harmonik Monteverdis hier in auffallender Weise. Wurde dort der tonale Beziehungspunkt im Stile concitato sei es durch langandauernde Tonika-Wiederholungen, sei es durch gehäufte Kadenzen V–I erst eigentlich fixiert, so zeigt sich bei Schütz in dem mit jedem Akkord erfolgenden Wechsel des Beziehungspunktes das Wesen seiner Harmonik. In beiden Fällen offenbart sich das Streben nach besonders kraftvollen Akkordwirkungen, die eine Darstellungsmöglichkeit für außergewöhnliche psychische Spannungen bieten. Indem die Kadenz das harmonische Gefüge durchsetzt, bewirkt sie bei Monteverdi und Schütz eine Festigung des tonalen Beziehungspunktes. Bei Monteverdi nun ist derselbe bereits auf lange Strecken hinaus fixiert, nicht so in diesem Falle bei Schütz. Denn obwohl die Chromatik (gis, cis, fis, b) schon vorwiegend der dominantischen Veränderung der Dreiklänge dienstbar gemacht wird, führt diese Anhäufung der Kadenzen bei Schütz selten auf längere Strecken zu tonaler Eindeutigkeit im modernen Sinn. Der Grund dafür ist der, daß die alten Kirchentonarten noch nicht ganz verdrängt sind und der Fixierung eines tonalen Beziehungspunktes über mehrere Takte hinüber noch entgegenwirken. Das Ergebnis davon ist eine Art modulatorischer Beweglichkeit, die sich in ihren einzelnen Akkordfortschreitungen der Dominantwirkungen zwar sehr zahlreich bedient, die durch eine einheitlich durchgehende Dur- oder Moll-Tonalität aber nicht gebunden ist und so in der Vielfalt ihrer Zusammenklangsbeziehungen eine bewundernswerte Anpassungsfähigkeit an den textlichen Inhalt ermöglicht. So entbehrt der Stile concitato von Schütz in diesem Falle jener homophonen Stereotypie, die für die Gestaltung Monteverdis charakteristisch ist.

Zum erstenmal stoßen wir damit auf einen Wesenszug der Schütz'schen Gestaltung, der uns späterhin noch manche Umgestaltung des Stile concitato erklären wird, nämlich

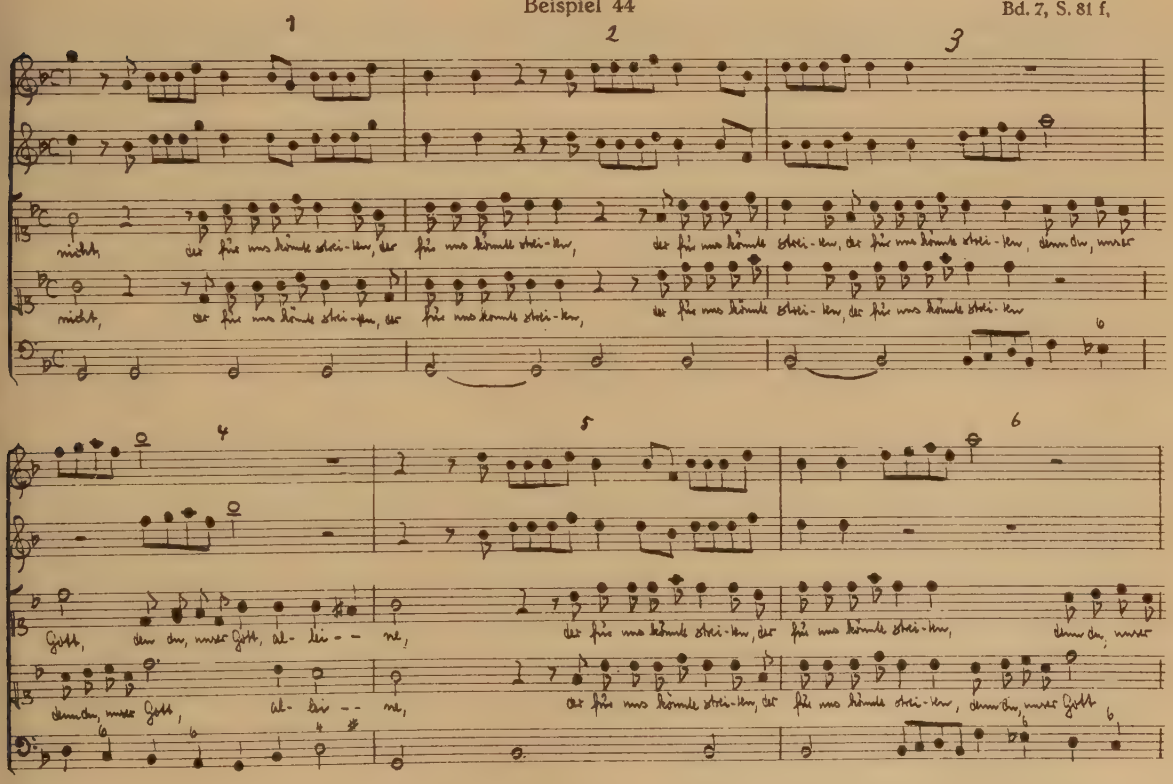
[1] Im Stile concitato Monteverdis bemerkt man als Einzelfall eine ähnliche Harmonik in Beispiel 35, S. 74, in dem sich die Akkorde D, G, C, F, B folgen, doch findet man diese Technik bei Monteverdi auch noch außerhalb des Stile concitato in engerem Sinn. Vergl. z. B. Bd. 8, S. 248 f. auf den Text: „e con ritorti giri", S. 251 auf: „e alternando fughe" und S. 287 zu den Worten: „si calpestando fiori". Diese Stelle zeigt überhaupt viel Ähnlichkeit mit der vorliegenden Vertonung von Schütz.

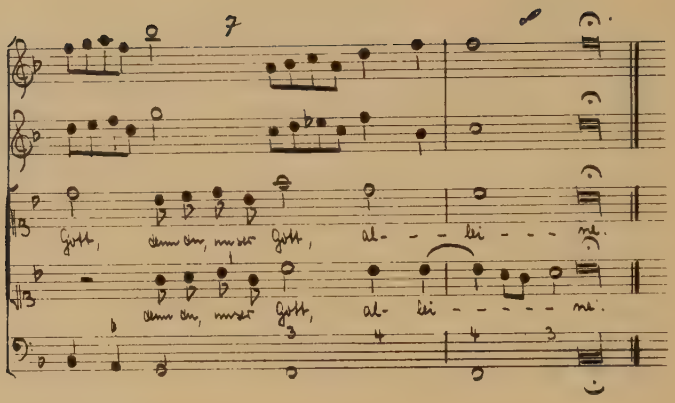
auf die Verbundenheit seiner Darstellung mit traditionellen Stilelementen. Schütz ist ein Komponist, der das Neue nicht nur einfach übernimmt, sondern es umgestaltet, mit dem schon Erreichten verbindet, kurz, der die Synthese von Altem und Neuem gefunden hat. Erst aus dieser stilistischen Polarität wird seine Eigenart verständlich.

Das Beispiel zeigt jedoch noch weitere übereinstimmenden Züge mit dem Stile concitato Monteverdis. Da ist einmal an die instrumentalen und vokalen Tonwiederholungen und an die zackigen 16tel-Läufe („Erregungsmotive") zu erinnern, die in den Violinstimmen in parallelen Terzen geführt sind und die in der Gesangsstimme mit derselben melodischen Linie derart kontrapunktiert sind, daß die einzelnen Richtungsverläufe der gebrochenen Terzen jeweils in Gegenbewegung zueinander stehen. Ferner bemerkt man die typische Rhythmik des Stile concitato, die sich in den „auftaktigen" Achteln zeigt, und nicht zuletzt jene Verarbeitungsweise des kleinen Quart-Sprung-Motivs auf die Worte „laß blitzen", die in der engführungsartigen Dichte der Imitation und der Pausentechnik die charakteristischen Merkmale des Stile concitato aufweist. Das Zitat kann als ein Musterbeispiel dafür angesehen werden, wie sich Schütz zum Stile concitato Monteverdis stellt.

Aus den folgenden Beispielen wird diese Stellung noch in verschiedenen Varianten klar. Gleich das nächste (Beispiel 44) zeigt, daß die Unbeweglichkeit des Basses zuweilen auch bei Schütz zu finden ist, allerdings nur auf kürzere Strecken.

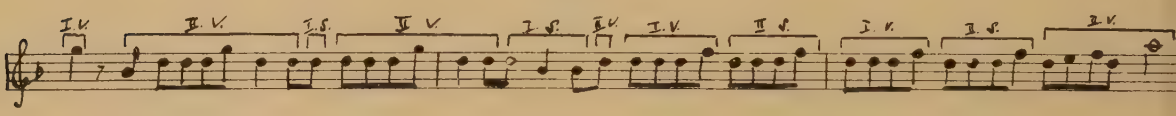
Beispiel 44 Bd. 7, S. 81 f.





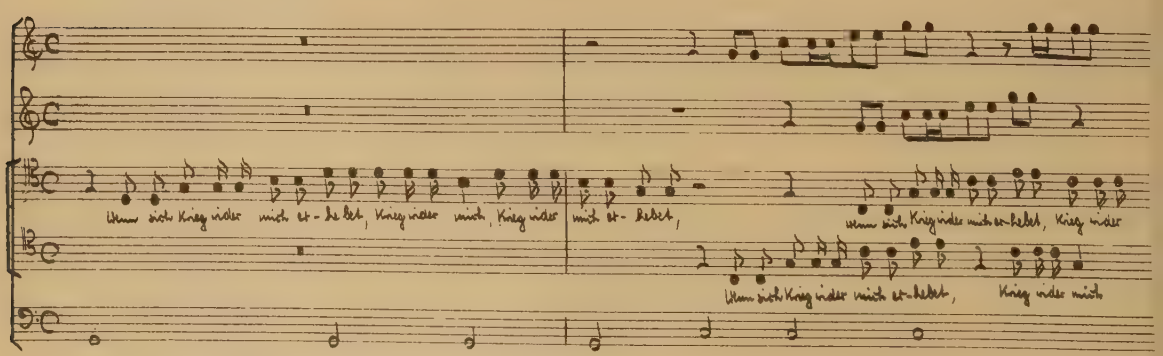
Derselbe Akkord (g) beherrscht über eineinhalb Takte die Zusammenklangsverhältnisse. Auf die Worte: „der für uns könnte streiten" erscheinen die beiden Gesangsstimmen in Parallelbewegung zusammengekoppelt, wobei sie über die Dreiklangstöne geführt sind. Durch imitatorisches Ineinandergreifen der Violinstimmen und Gesangsstimmen kommt in den ersten Takten eine fast ununterbrochene Repetition des d zustande. Notieren wir nur die höchste Stimme so sehen wir folgendes Bild:

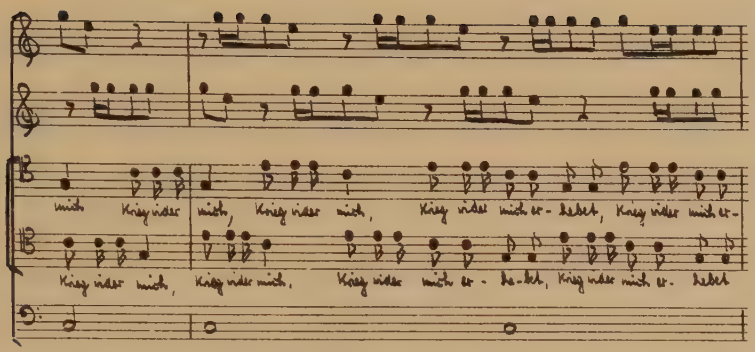
Beispiel 45



Das Ostinato des Fanfarenmotivs kommt also durch die Beteiligung von vier verschiedenen Stimmen zustande. Ja sogar ganze Bruchstücke des Stimmengewebes werden wiederholt, wobei die einzelnen Stimmen ihre Rolle vertauschen. (Der Teil von der Mitte des zweiten Taktes bis zum Ende des dritten Taktes erscheint im fünften und sechsten Takt wieder). Man sieht welche Bedeutung dem Prinzip der ostinaten Wiederholungen auch bei Schütz zukommt.

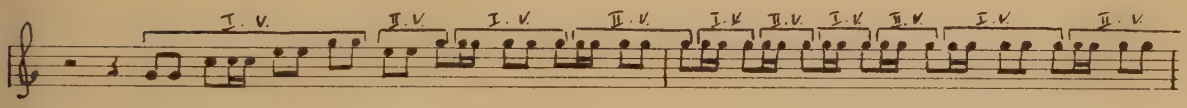
Beispiel 46 Bd. 7, S. 114 f.





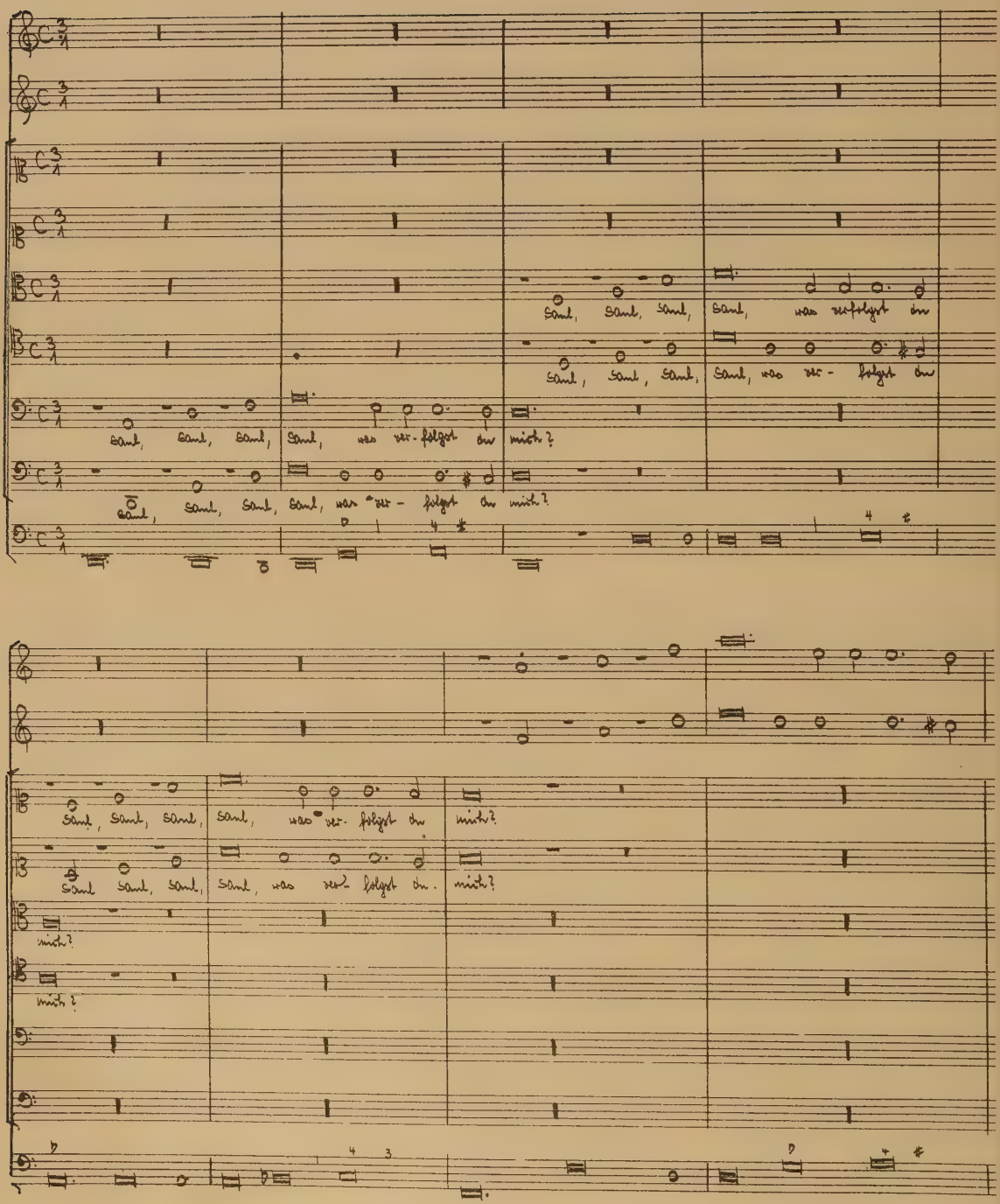
In Beispiel 46 sind am Zustandekommen des Ostinato der höchsten Stimme nur die beiden Violinen beteiligt. Es klingt folgendermaßen:

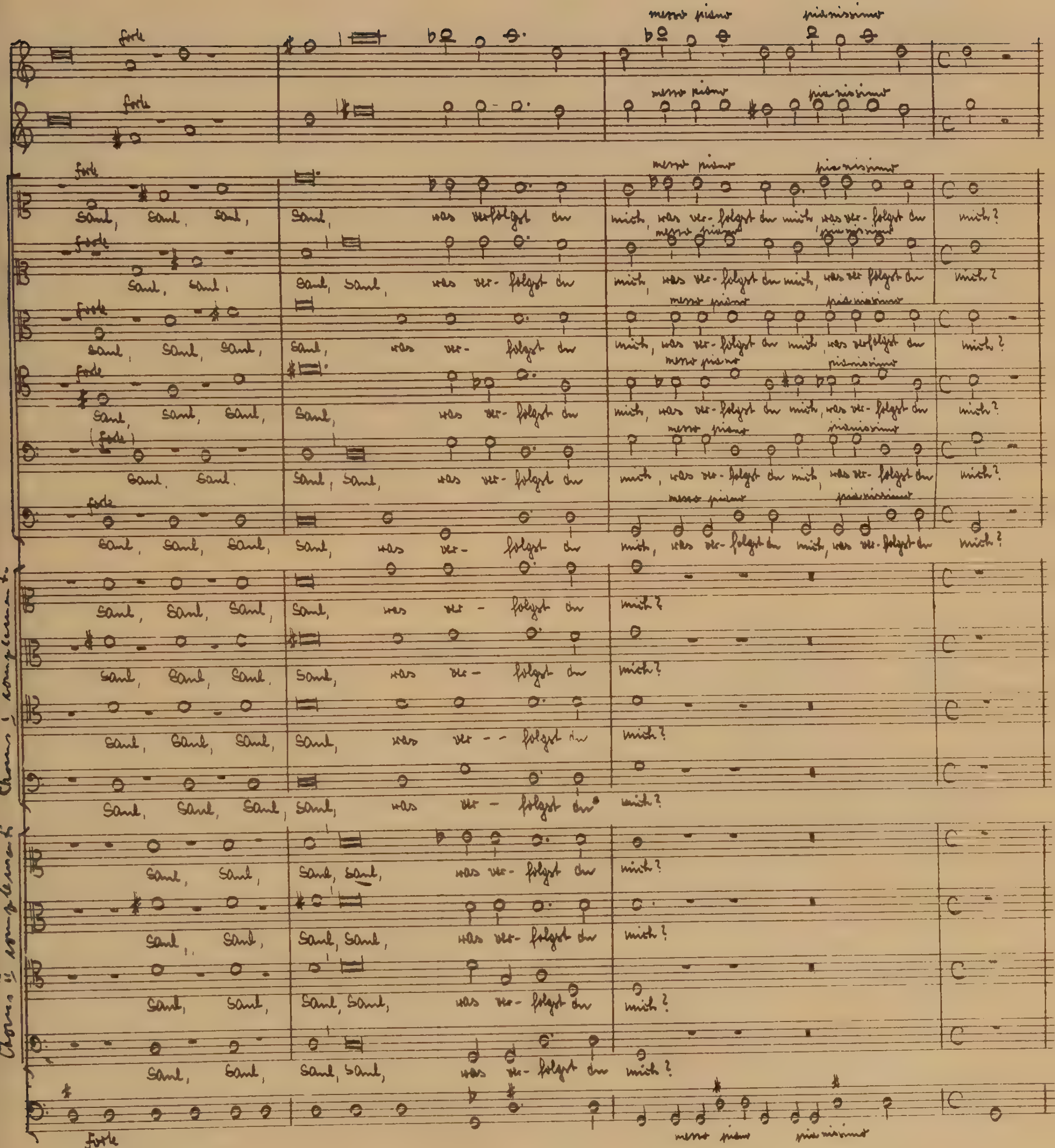
Beispiel 47



Gleichzeitig bilden sich aber auch in den Singstimmen durch Überkreuzungen der Lagen ostinate Wiederholungen. Im Ganzen bemerkt man die typische Verarbeitungstechnik eines kleinen Motivs („Krieg wider mich") in fortwährender Engführung, von komplementären Rhythmen und Pausen durchsetzt. Die Tonwiederholungen, die Fanfaren-Motive, die rhythmischen Gestaltqualitäten, die harmonische Struktur sowie die Baßführung erweisen im Übrigen die prinzipielle Übereinstimmung mit dem Stile concitato Monteverdis.

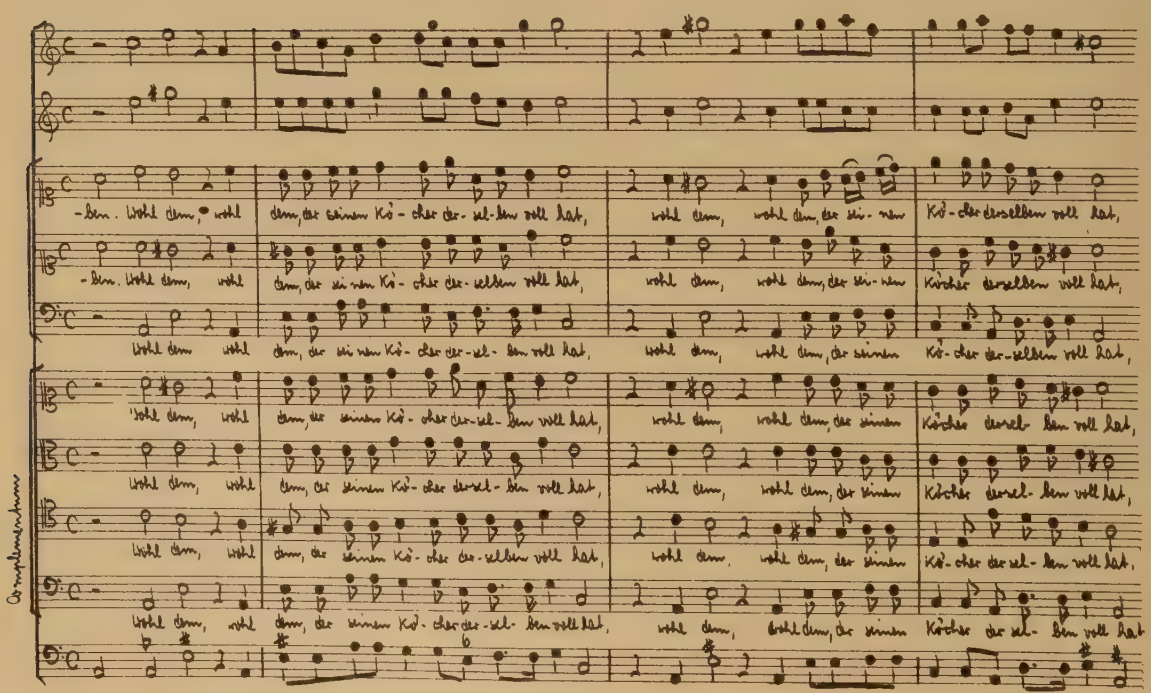
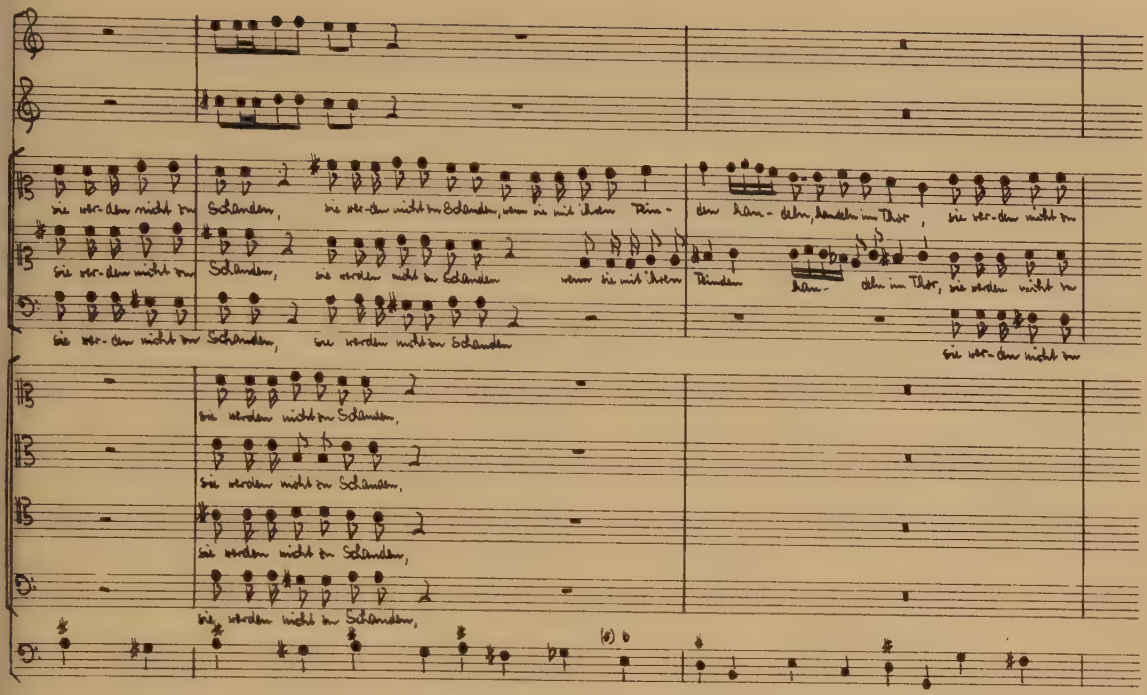
Nicht nur der Anfang des berühmten Konzertes „Saul was verfolgst du mich?", der hier wiedergegeben ist (Beispiel 48), wird von jener Dynamik beherrscht, die den Stile concitato durch die Länge und die Intensität der zusammenhängenden Steigerungen charakterisiert. Das ganze Stück ist durch hocherregten Affekt gekennzeichnet. Der Inhalt der wenigen Worte, die fortgesetzt wiederholt werden, wird hier nicht bildhaft dargestellt, etwa durch langatmige Melismen, die man sonst bei Worten wie: „Verfolgung", „Flucht" usw. zu entfalten pflegte; alles ist vielmehr auf Verinnerlichung angelegt. Schützens Auffassung ist die, daß in Saulus innere Stimmen laut werden. Zu den typischen Steigerungsanlagen des Stile concitato wie den sprunghaften Rückungen der Akkordlagen, den ostinaten Ton-, Motiv- und Akkordwiederholungen sowie der komplementären Pausentechnik tritt hier als Steigerungsmittel eine bedeutungsvolle Farbentechnik.

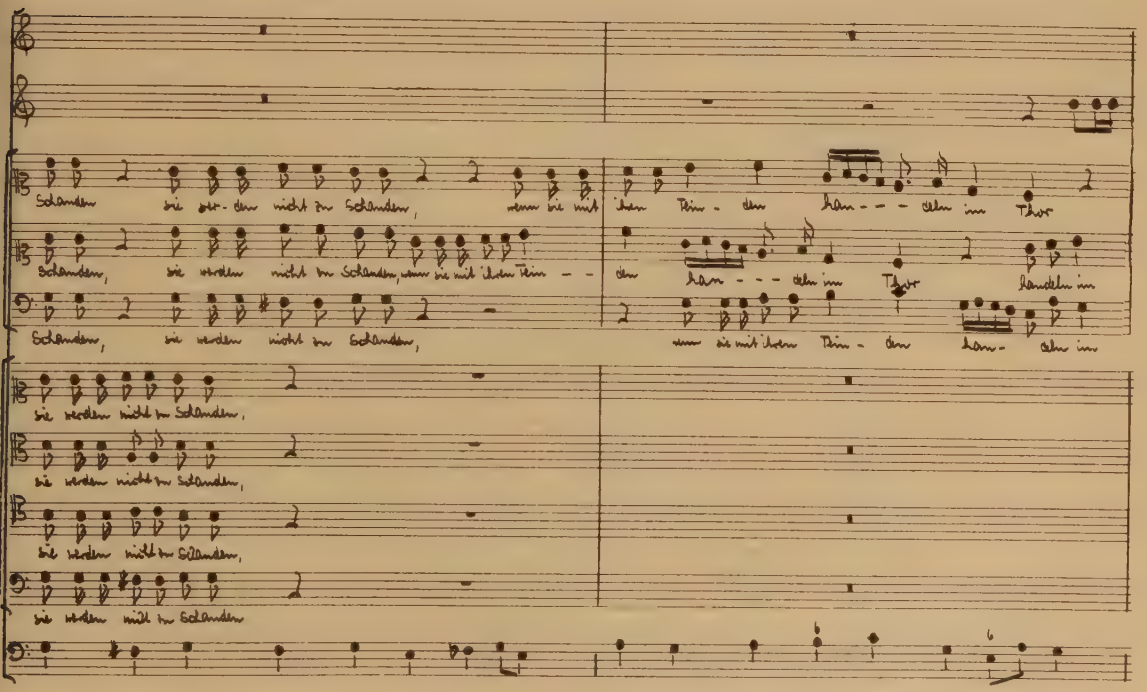

Saul, Saul, Saul, Saul, was verfolgst du
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver- folgst du
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver- folgst du mich?
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver- folgst du mich?
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver- folgst du mich?
Saul, Saul, Saul, Saul, was ver- folgst du. mich?
mich?
mich?

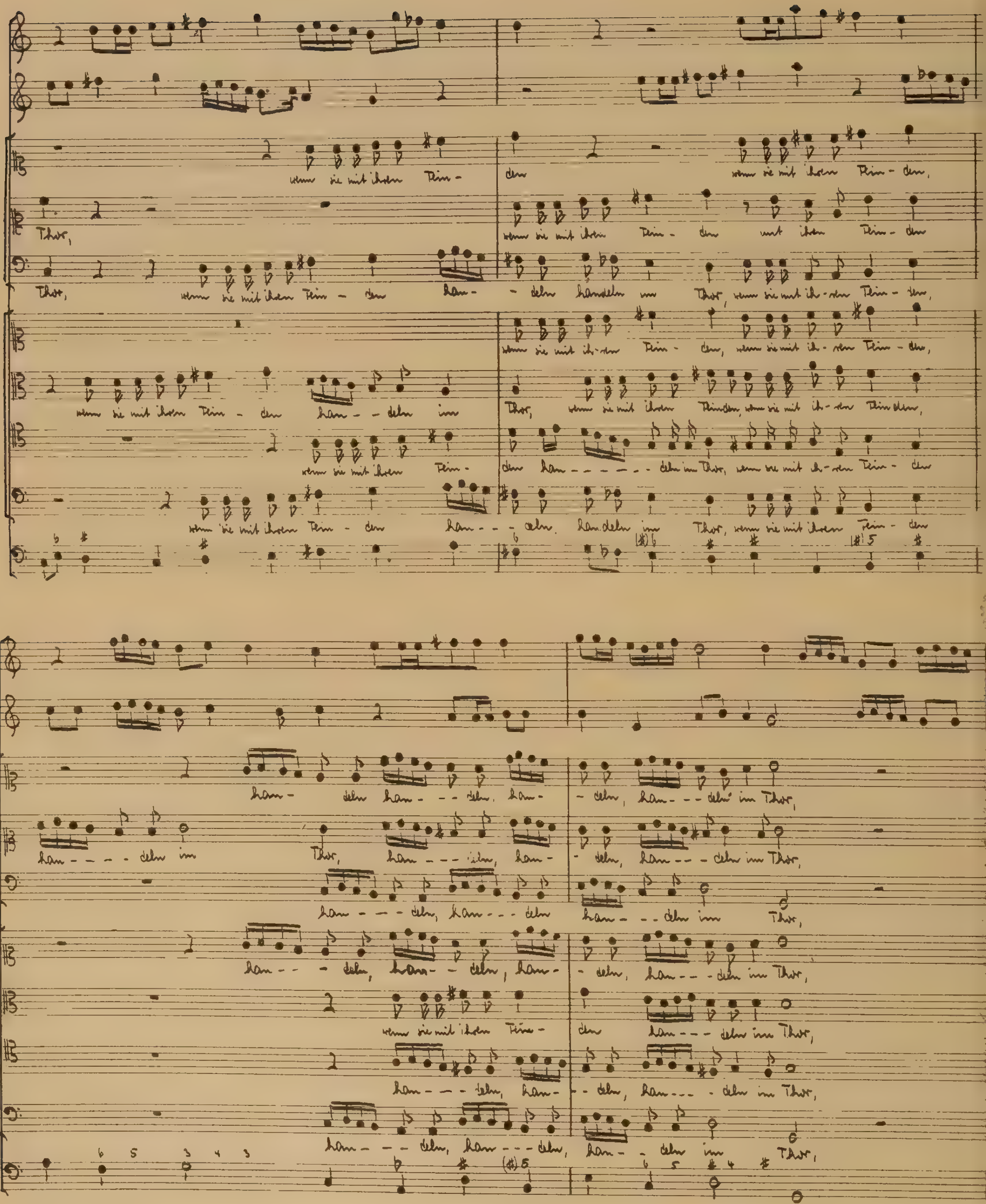

forte
mezzo piano
pianissimo
Saul, Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich, was verfolgst du mich, was verfolgst du mich?
Chorus I complementi
Chorus II complementi

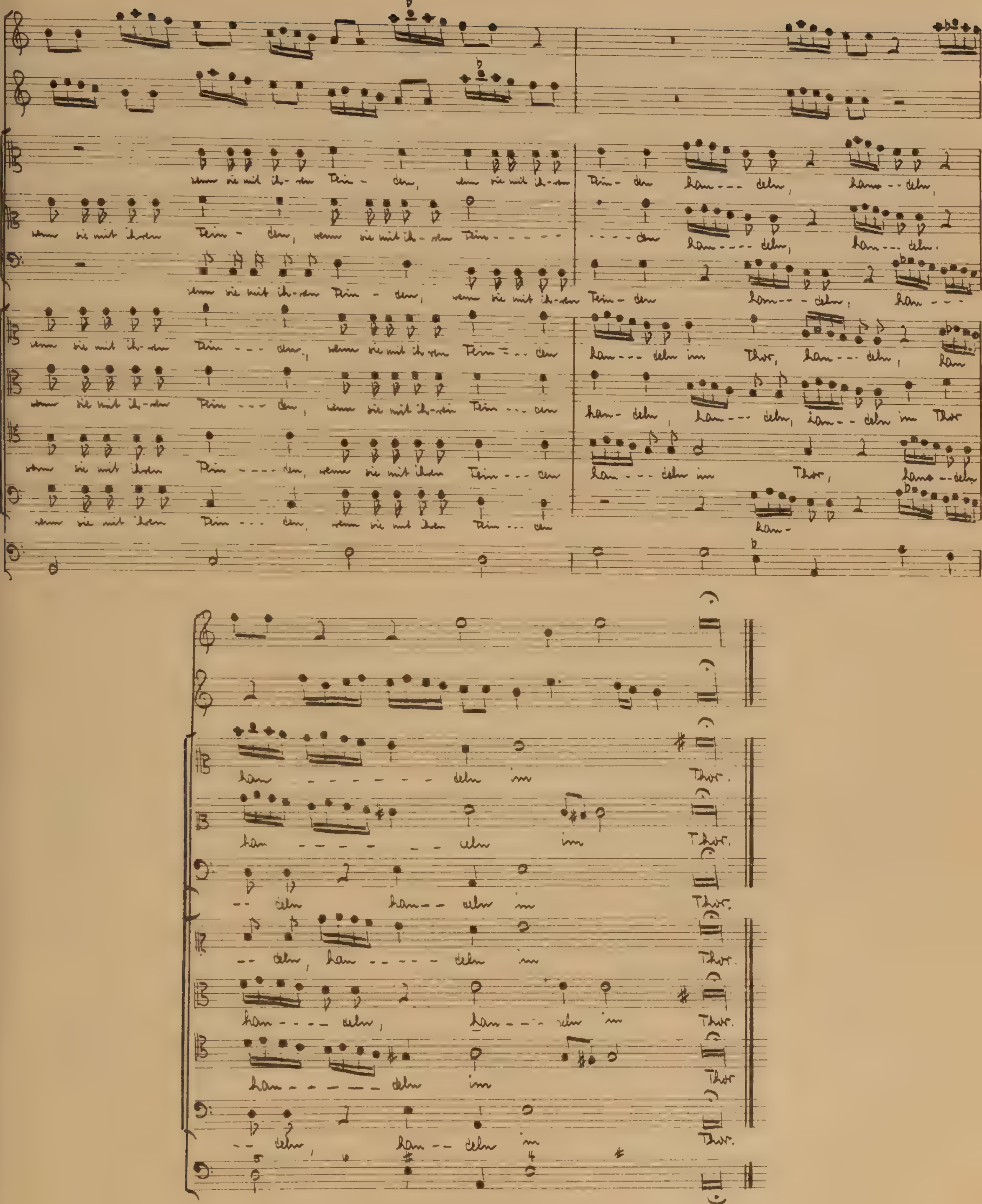
Einer viermaligen Steigerungswelle, die sich von unten herkommend (2 Bässe) über alle Stimmen bis in die Instrumentalstimmen hinwegzieht, folgt ein ungeheurer Ausbruch der durch zwei Chöre verstärkten Klangmasse. (Gerade im Höhepunkt – im 10. Takt – erscheint, wie man oft bei Monteverdi gesehen hat, das ostinate Motiv). Im Prinzip haben wir die Vermehrung der Stimmenzahl schon im Combattimento kennen gelernt, nur waren es dort Instrumentalstimmen. Die vorliegenden Chori complementi verraten ihre Abstammung von Gabrielis Schule. Schütz findet hier in der Mehrchörigkeit die gewaltigste Steigerung des Stile concitato. Trotz aller neuen Züge sieht man also wieder das Anschlußbedürfnis an ältere Gestaltungsarten das Schütz auszeichnet. Selbst hier, wo man sich ganz in den Regionen eines homophonen Satzbaus glaubt, erscheint plötzlich in den letzten 14 Takten des Stückes ein Tenor, dessen lange Notenwerte an die Selbständigkeit eines alten Cantus firmus erinnern (vergl. Bd. 11 der Gesamtausgabe S. 106 ff.).

Auch im folgenden Beispiel (Nr. 49) hilft ein Complement-Chor den Sinn des Textes zu unterstreichen. Abgesehen von den dramatischen Zwischenrufen im 5. und 7. Takt besteht seine Funktion vor allem in einer Klangbereicherung.

Beispiel 49 Bd. 10, S. 38 ff.


sie wer-den nicht zu Schanden, sie wer-den nicht zu Schanden, wenn sie mit ihren Din-
den han-deln, handeln im Thor, sie wer-den nicht zu
sie wer-den nicht zu Schanden, sie werden nicht zu Schanden wenn sie mit ihren
Dingen han-
deln im Thor, sie werden nicht zu
sie wer-den nicht zu Schanden, sie werden nicht zu Schanden
sie wer-den nicht zu
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden,


Schanden sie wer-den nicht zu Schanden, wenn sie mit ihren Din- den han- - - deln im Thor
Schanden, sie werden nicht zu Schanden, wenn sie mit ihren Din - - den han- - - deln im Thor handeln im
Schanden, sie werden nicht zu Schanden, wenn sie mit ihren Din- den han- deln im
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden,
sie werden nicht zu Schanden


wenn sie mit ihren Fein - den
Thor,
han - - deln, handeln im Thor,
wenn sie mit ih - ren Fein - den,
han - - deln im Thor,


wenn sie mit ihren Feinden, wenn sie mit ihren Feinden
handeln, handeln im Thor.

Im großen Ganzen sind seine Einzelstimmen in Einklangsparallelen mit den andern Stimmen geführt (vor allem im Baß und Sopran des Complement-Chors). Er kompliziert daher weniger das polyphone Stimmgewebe, sondern läßt den Verlauf der einzelnen Stimmen plastischer hervortreten. In dieser Schütz'schen Abwandlung des Stile concitato liegen die Keime einer dramatischen Chorkomposition, die auch auf Klangsteigerungen nicht verzichtet. So sehr das Beispiel an die Concitato-Technik in Monteverdis Madrigalen erinnert – man denke an die raschen Tonwiederholungen, an die „Erregungsmelismatik", an die polyphone Verarbeitung eines kleinen Motivs (auf „handeln") und an die Parallelführungen in Terzen – so zeigen sich doch tiefgreifende Unterschiede sowohl hinsichtlich der Harmonik wie bezüglich der einzelnen linearen Ausgestaltungen.

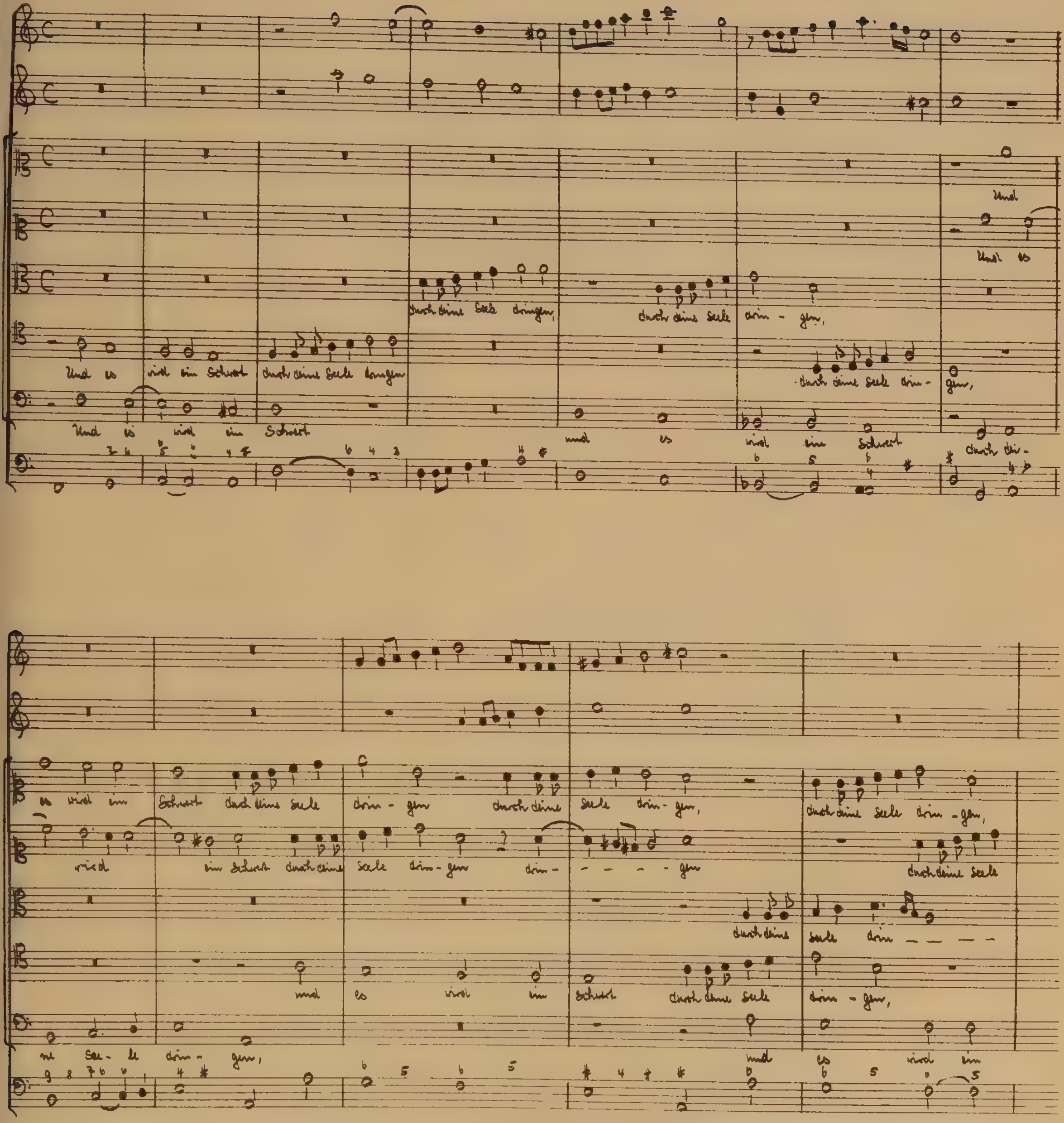
Was die Harmonik betrifft, so gilt das schon S. 98 gesagte.

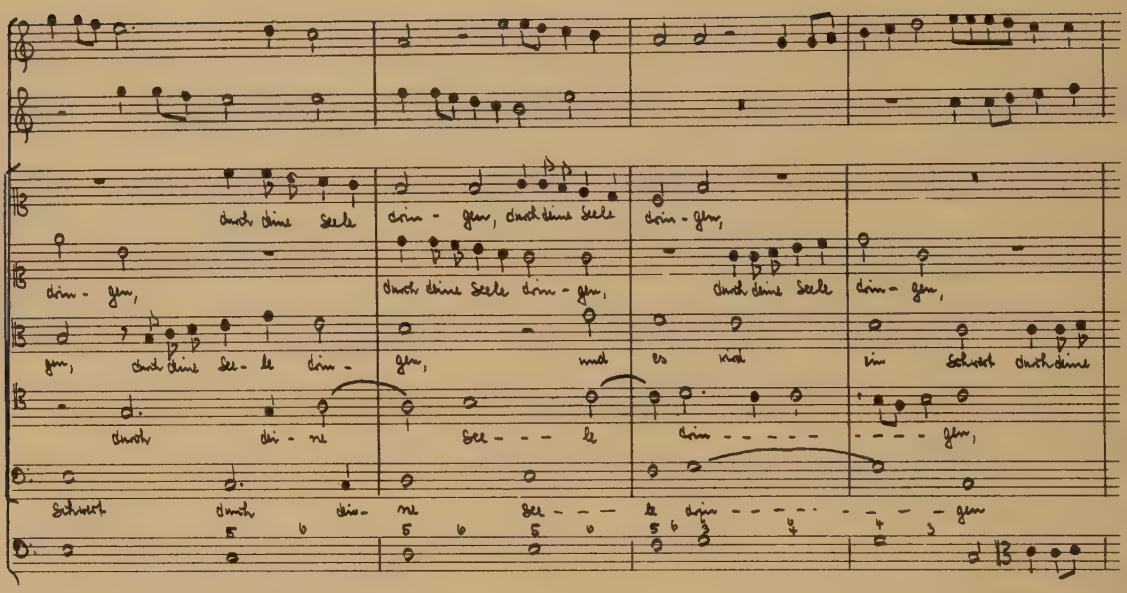
Die Melodik der Einzelstimmen, hier wie bei Monteverdi in geschwinde Tonwiederholungen aufgelöst, hat sich von der Dreiklangs-Motivik Monteverdis restlos entfernt und zwar zu Gunsten von leiterartigen Sekundfortschreitungen. Die Skalendiatonik tritt an Stelle der Dreiklangssprünge. Selbst im Baß macht sich dies bemerkbar. So sind sogar bei den „starken Schritten" der Kadenzfortschreitungen I–V–I–V–I–V–I im 3. und 4. Takt (entsprechend dem 6. und 7. Takt) die Quartsprünge verschwunden. Trotz stellenweise vorherrschender Quart- und Quintsprünge (Takt 12 und 13) tritt die diatonische Fortschreitung des Basses wieder in ihre Rechte ein (Takt 8, 9 und 10). In noch stärkerem Maße sind die Linien der Mittelstimmen sowie der obersten Gesangsstimme durch skalenartige Fortschreitungen gekennzeichnet. Sprünge treten vorzugsweise nur bei Wortwiederholungen oder Interpunktionszeichen auf (tote Intervalle) und bilden über die Pausen hinüber meist nur kurze Unterbrechungen eines in Sequenzen fortschreitenden Linienzuges (vergl. z. B. die erste Sopranstimme in den letzten drei Takten usw.). Der gesamten Anlage der Melodik liegt also eine Skalenbewegung zugrunde, d. h. die Melodik weist die charakteristischen Merkmale einer linearen Polyphonie auf. Wiederum leuchtet uns aus solcher Gestaltung die innige Verbundenheit mit traditionellen Formtypen entgegen.

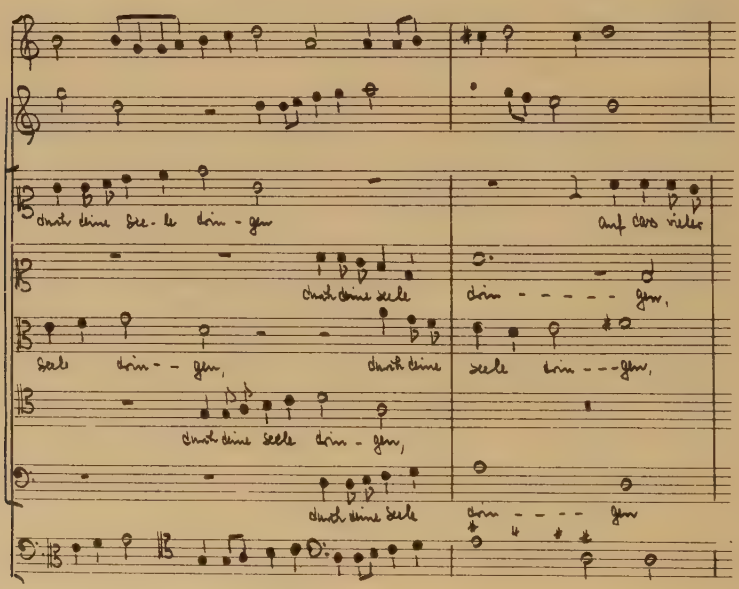
Andererseits zeigt eine Stelle wie die folgende aus dem Konzert „Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall" (Beispiel 50), daß sich Schütz nicht durchweg an den Stile concitato bindet, wo bestimmte Textworte auf ihn weisen würden, z. B. „und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen".

Beispiel 50

Bd. 11, S. 45 ff.







Schütz steht nicht nur mitten in der neuen Zeit, er steht darüber. Nichts als die äußere Form des geistlichen Konzertes (B. c. und ausgeschriebene Instrumentalstimmen) verrät die Zeit des Stile concitato. Wer würde glauben, daß diese Takte in einer Zeit geschrieben wurden, die sich sonst keine Gelegenheit entgehen ließ, ähnliche Textstellen mit Aufwendung aller ihr zu Gebote stehenden Mittel darzustellen? Selbst in den Instrumentalstimmen enthält sich Schütz aller tonmalerisch charakterisierenden Mittel.

Er behandelt sie wie Gesangsstimmen. Nur in den scharfen Dissonanzbildungen – auch am Anfang des „Saul" bemerken wir solche – klingt etwas vom Geist der Zeit mit. Gerade die Dissonanzen sind jedoch, wie sich zeigte, kein Charakteristikum des Stile concitato. Besonders auffallend ist es nun, daß im vorhergehenden Teil der Komposition der deklamatorische Charakter der Melodik viel stärker zum Ausdruck kommt als hier. Wo man also dem geistigen Schwerpunkt des Textes zufolge eine Steigerung des deklamatorischen Moments erwarten sollte, findet Schütz zur alten Polyphonie zurück, zu einer Polyphonie, die im Gegensatz zum Stile concitato überpersönlich und weltfern anmutet. Welche Überlegenheit über alle Strömungen der Zeit, über alles, was man damals Mode nennen könnte, offenbart sich in solchem Verhalten!

Weitere musikalische Darstellungen von Texten, die auf „Krieg", „Kampf" oder ähnliche Ereignisse hinweisen, finden sich in den „Symphoniae sacrae" nicht (bis auf eine Ausnahme, die noch später zu erwähnen sein wird).

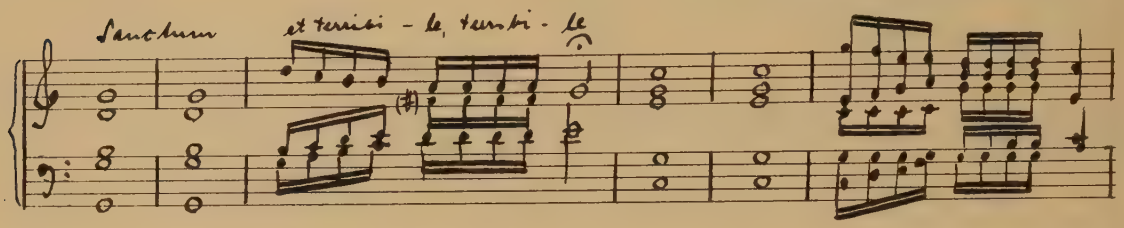
Fragen wir nun, was trotz all den Parallelerscheinungen zum Stile concitato die Darstellung Schützens von der Monteverdis unterscheidet, so ist besonders bezüglich der sprachlichen Inhalte, die zur musikalischen Darstellung gelangen, ein wesentlicher Unterschied aufzudecken. Die Welt Schützens ist eine Welt religiöser Kämpfe. Die sprachlichen Inhalte seiner Kompositionen haben nicht auf ein der Außenwelt angehörendes Geschehen Bezug, sondern sie sind selbst schon Symbole für innere Erlebnisse. Wenn Schütz „Kampf", „Krieg", „Verfolgung" musikalisch darstellt, so sind diese Begriffe nicht im Sinne einer äußeren Handlung zu verstehen, wie z. B. im „Combattimento". Ihm bietet die Wahl des Textes, in dem solche Begriffe vorkommen, nicht die günstige Gelegenheit, eine musikalische Technik anzuwenden, deren Erfindung den Zusammenhang mit einem äußerlichen Geschehen Monteverdi nicht verleugnen kann.

In dieser Hinsicht hat selbst die madrigaleske Darstellung erotischer Inhalte bei Monteverdi, sofern sie durch den Stile concitato erfolgt, etwas Gewaltsames, für das Empfinden des Nordländers etwas Unnatürliches. Gewiß war dies ein Grund für Schütz, daß er sich nicht dazu entschloß, ähnliche Texte zu vertonen – wozu allerdings noch der Mangel an deutschen Madrigaltexten kam –. Solange Schütz in Italien war, standen ihm jedoch unzählige italienische Madrigaltexte zur Verfügung, deren er sich, wie schon einmal, hätte bedienen können, und deren Vertonung ihm sicher nicht weniger Erfolg versprochen hätte. Aber ihm war die Wahl religiöser Texte ein Bedürfnis. Er bekannte sich dazu auch in Italien ohne Kompromiß. Gerade dort empfing er zwar durch den Stile concitato die entscheidenden Anregungen zur musikalischen Darstellung solcher Erlebnisse, aber die psychischen Inhalte seiner Kompositionen kontrastieren zu denjenigen Monteverdis aufs schärfste. Freilich blieb auch Monteverdi nicht beim Stile concitato des „Combattimento" stehen. Wie schon erwähnt, suchte auch er den Ausdrucksgehalt des Stile concitato zu verfeinern und auf mehr psychische Geschehnisse anzuwenden. Soweit er sich dabei auf das konzertante Madrigal beschränkte, mochte er in der musikalischen Darstellung seiner Liebesgedichte einen Ausdruck gefunden haben, der dem italienischen Empfinden, das sich von dem des Germanen durch eine

weit stärkere Betonung des Affekts unterscheidet, nicht zuwiderlief. Im Übrigen darf hier bemerkt werden, daß gerade auch die italienischen Madrigale von Schütz denselben affekthaften Charakter tragen, also auch in ihrer seelischen Haltung „italienisiert" sind.

Eine ästhetisch-kritische Äußerung von Hugo Leichtentritt mag nun zum Anlaß dienen, die Verschiedenheit der Monteverdischen und Schütz'schen Erlebniswelt und damit auch die grundlegende Verschiedenheit ihrer Ausdrucksart zu beleuchten. Leichtentritt kritisiert ein Stück (Confitebor tibi Domine), das in der „Hymnodia Sionia" von Michael Pretorius 1611 abgedruckt ist, indem er über das folgende Beispiel[1] schreibt: „Eine kurzweilige, klangvolle Komposition, die aber doch nur äußerlich wirkt. Geschmacklosigkeiten, wie die folgende Stelle sie zeigt, wundert man sich bei Monteverdi zu finden:"

Leichtentritt, Gesch. d. Motette, S. 249



Zweifellos haben wir es hier mit einer Erscheinung des Stile concitato zu tun. Die Bemerkung Leichtentritts, deren Formulierung sicher viel zu schroff ausgefallen ist, ist andererseits aber auch aufschlußreich, veranlaßt sie uns doch einmal darüber klar zu werden, warum ein und dieselbe Ausdrucksgestaltung als Darstellungsmittel für kriegerische oder Entsetzen bereitende Vorgänge in der geistlichen Musik das einemal – bei Schütz – eine unmittelbar überzeugende Wirkung auslöst, während dem Wesen nach recht ähnliche Schilderungen das anderemal – bei Monteverdi – einem kritisch ästhetischen Geiste als „äußerlich", ja „geschmacklos" erscheinen können. Der religiöse Erlebniskern, der aus dem Schaffen der beiden Meister herausleuchtet, bildet die Handhabe für eine solche Kritik, und gerade dieser ist es, der bei beiden grundlegend verschieden ist.

Die religiöse Haltung Schützens zeigt eine zu tiefst problematische Prägung. Er ist Protestant. Seine Religiosität ist stets ein Ringen. Er ist voll von inneren Widersprüchen, die ihm das Leben in der Diesseitigkeit der Welt nicht lösen kann. So offenbart sich ihm, wenn er alle Schranken des menschlichen Erdendaseins überwunden zu haben glaubt, die Göttlichkeit, die er in unsterblichen Dankes- und Lobeshymnen verherrlicht hat, stets als Gnade. Aber dieser Gnadenspendung geht ein Kampf voraus. Er muß sich mit dem letzten Einsatz seiner Person durchringen. Darum ist sein Sieg wie aus allen Kompositionen zu spüren ist, stets so mächtig, darum ist aber auch seine Einstellung zur Welt letzthin negativ. Für ihn ist die Welt die Ursache aller Leiden, der Keim aller Versuchungen und Zweifel, der Grund aller

[1] Vergl. Huge Leichtentritt, Geschichte der Motette, S. 249.

Trübsal[1]. Schütz ist ein tragischer Charakter. Aus dieser Erlebniswelt heraus wird uns seine musikalische Gestaltung menschlich verständlich.

Auch Monteverdi ist ein tiefreligiöser Mensch. Nicht nur die biographischen Forschungen Vogels bestätigen dies. Aber er ist daneben ein experimentierender Wissenschaftler. Er hatte Zeiten, in denen er sich mit Alchimie beschäftigte[2]. Der Stile concitato ist sicher nicht nur die Frucht einer nach Ausdruck ringenden Persönlichkeit, sondern ebenso das Ergebnis eines objektivierenden Psychologen von außergewöhnlichem Scharfblick. Wir wissen aus Briefen Monteverdis, wie er bei der Komposition seiner Werke vorging. Vogel schreibt darüber: „Den ganzen Mai hindurch beschäftigte er sich mit der Partie der Licori, freilich immer nur erst die Situationen durchdenkend und sich bis in die kleinsten Details derselben hineinarbeitend. Seiner künstlerischen Thätigkeit ging überhaupt stets eine rein verstandesmäßige vorauf; der zu komponierende Text wurde zunächst nach allen Seiten hin gehörig durchdacht (assai digesto in mente) und erwogen und dann erst mit dem ganzen Reichthume musikalischer Empfindung bekleidet. Auf die spekulative Natur seiner Vorarbeit scheint er am meisten Gewicht gelegt zu haben, war diese vollendet, so war auch die Komposition im Geiste fertiggestellt und dann in kürzester Zeit niedergeschrieben."[3] Dieselbe „spekulative Natur seiner Vorarbeit" geht aus einem weiteren Brief hervor, dessen Inhalt uns Vogel übermittelte: »Die Favola sei eine Mißgeburt, denn die darin beschriebenen Motive vermögen sich nirgends zu höherem Gedankenfluge zu erheben. Die Situationen seien der Anwendung schöner Harmonien von vornherein ganz zuwider, anstatt sich durch Anmut und Lieblichkeit auszuzeichnen, müßten sie durch außerordentliche Kraftfülle zu wirken suchen, denn die Tritonen und sonstigen Meeresgötter verlangten zur Begleitung ihres Gesanges eine ungewöhnliche Menge von Blasinstrumenten. Er tadelt ferner die vorkommenden Tänze; sie seien gänzlich untauglich, denn es fehle ihnen das Wichtigste, der Tanzrhythmus. Weiter drückt er seine Verwunderung darüber aus, daß Winde, Amoretten und Zephyretten zu singen hätten. „Wie", so fragt er, „soll ich nur die Sprache der Winde nachahmen, da sie ja doch nicht sprechen können? Und wie soll ich damit die Affekte erregen? So gewiß Arianna nur als Weib die Gemüther der Zuhörer zu erregen vermochte, so gewiß erschütterte auch Orfeo die Herzen nur als Mensch." In dem ganzen Stücke, fährt er fort, sei überhaupt nicht eine einzige packende Stelle zu finden, die Anlage erweise sich als eine verfehlte, der Schluß endlich sei kalt und hinterlasse keine nachhaltige Wirkung.«[4]

Monteverdi ging also bei der Wahl eines Textes so vor, daß er den Stoff zunächst auf seine Eignung hin, d. h. auf seine Verwendbarkeit im Sinne einer musikalischen Darstellung im Stile concitato untersuchte. Fand er dort Begriffe wie: „Kampf", „Zorn", „Furcht" usw., so schien er ihm zur Demonstration seiner Erfindung annehmbar. Das zitierte Beispiel wirft ein Schlaglicht darauf, wie Monteverdi zu dieser Erfindung kam. Es stellt eines der frühesten Beispiele eines syllabischen Stile concitato dar – wenigstens im Bereich dessen, was uns von Monteverdi überliefert ist. Das Urteil

[1] Vergl. Text und Anmerkung S. 20.
[2] Vergl. Vogel a.a.O. S. 379.
[3] a.a.O. S. 382.
[4] a.a.O. S. 368.

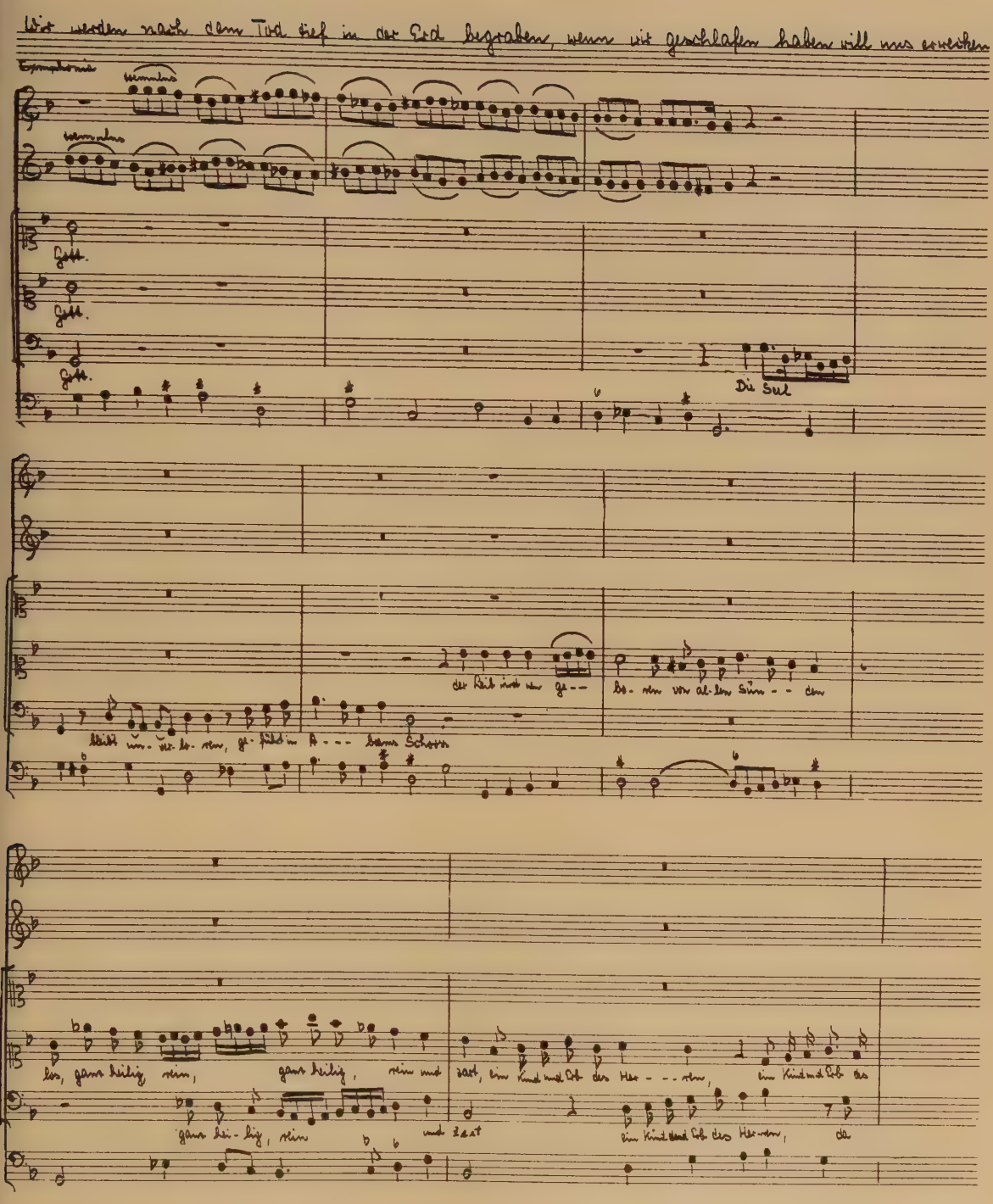
Leichtentritts wird nun verständlich, wenn wir in Betracht ziehen, daß der Boden für solche realistische Darstellungen eigentlich das Madrigal ist. Die Vertonung des „terribile" ist ein Madrigalismus, der die Nähe der Oper spürbar werden läßt. Gerade in den Anfangsjahren der neuen Monodie stieß man in dieser Hinsicht wohl manchesmal über das Ziel. In solchen Gestaltungen lernt man daher vor allem den Umfang der Ausdrucksbestrebungen kennen, die das neue Zeitalter der Musik beherrschen. Im übrigen weist Monteverdis geistliche Musik solche opernhafte Einfälle sonst nicht auf, worauf Leichtentritt ja selbst hinweist.

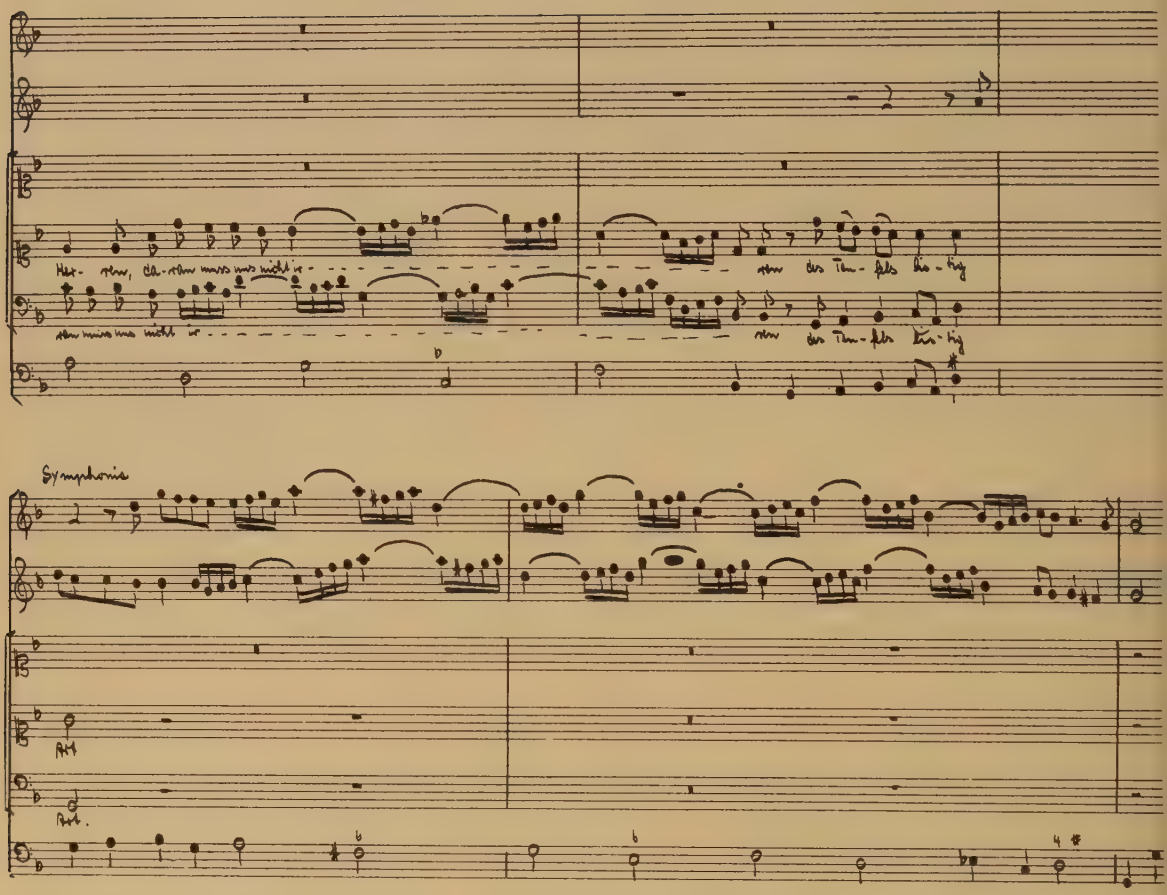
Fragen wir nun, welcher Unterschied denn eigentlich zwischen der Monteverdischen und der Schütz'schen Darstellung besteht, so hängt dieser schon mit der ganzen Ausdruckshaltung zusammen, die sich in der geistlichen Musik Monteverdis offenbart. Monteverdi zeigt sich darin als Katholik. Unendliche Verherrlichungs-Melismen, ekstatische Verzückung charakterisieren seine Darstellung in ähnlicher Weise wie bei Schütz, aber in seiner religiösen Grundeinstellung bleibt er unproblematisch. Er ist im Dogma so natürlich verankert, daß es bezüglich der Existenz seiner Religion keine Auseinandersetzungen gibt. Die Religion bedeutet für Monteverdi keine tragische Verwicklung des Lebens. Mußte Schütz die Erlösung in der Religion kämpfend erobern, so erscheint dagegen Monteverdi als der Typus eines jener naiv gläubigen Menschen, dessen religiöse Äußerungen eine vollendete Sicherheit und Gelöstheit atmen. Schon die Unterscheidung des Protestanten vom Katholiken, des Deutschen vom Italiener spiegelt sich in der von ihnen im Stile concitato musikalisch dargestellten Begriffswelt.

Die Untersuchung zeigte schon, welche Bedeutung der Stile concitato für die „Symphoniae sacrae" Schützens hatte. Achtet man aber auf die angeführten Sondermerkmale im Notenbild selbst, so erhebt sich die weitere Frage ob Schütz auch andere Begriffe wie „Krieg", „Feind", „Verfolgung" usw. in einer Weise vertont hat, die vom Stile concitato beeinflußt ist. Dies bestätigt sich in hohem Maße. Es seien folgende Beispiele aus den „Symphoniae sacrae" noch hervorgehoben.

In den ersten beiden Fällen äußert sich eine offensichtliche Anspielung auf Monteverdi schon in den „Tremulus"- bzw. „Tremolant"-Bezeichnungen, die dem Instrumentalpart beigefügt sind.

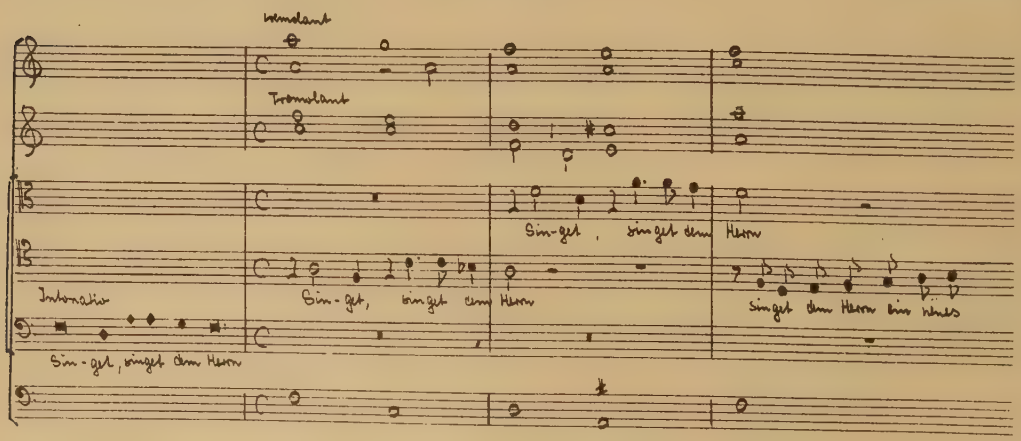
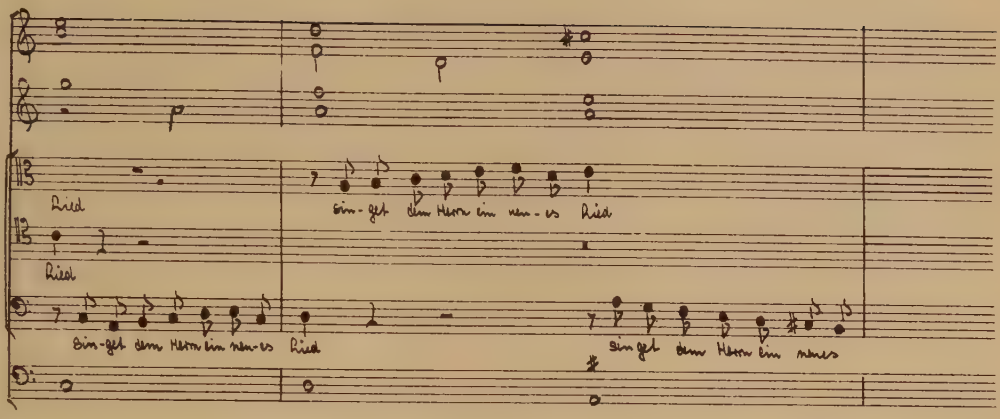
Bd. 7, S. 173 ff.


Wir werden nach dem Tod tief in der Erd begraben, wenn wir geschlafen haben will uns erwecken
Expressivo
Die Sul
der Leib ist nun ge-
bo- ren von al- len Sün- den
leicht um- ge- bo- ren, ge- fällt in A- - - bams Schoss
bo, ganz heilig rein, ganz heilig, rein und zart, ein Kind und Lieb des Her- - - ren, ein Kind und Lieb des
ganz hei- lig, rein und zart
ein Kind und Lieb des Her- ren,

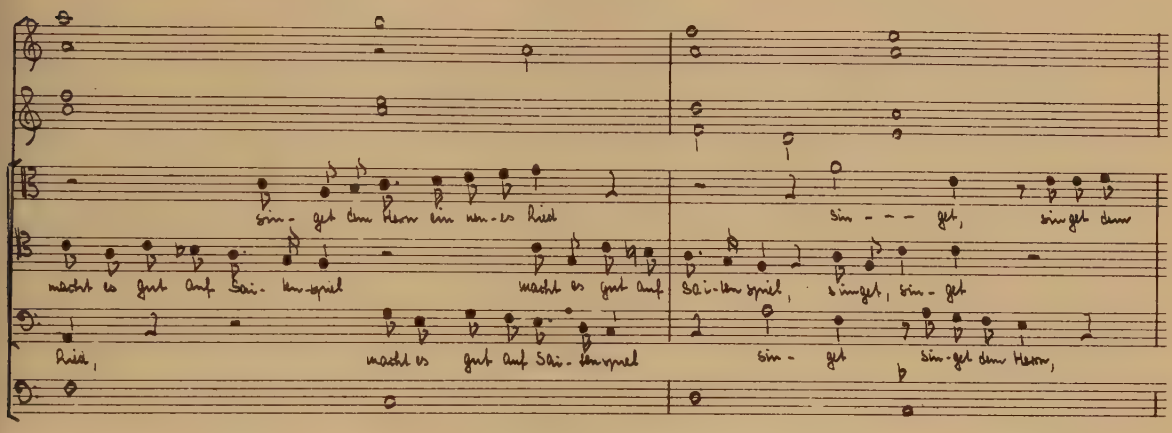
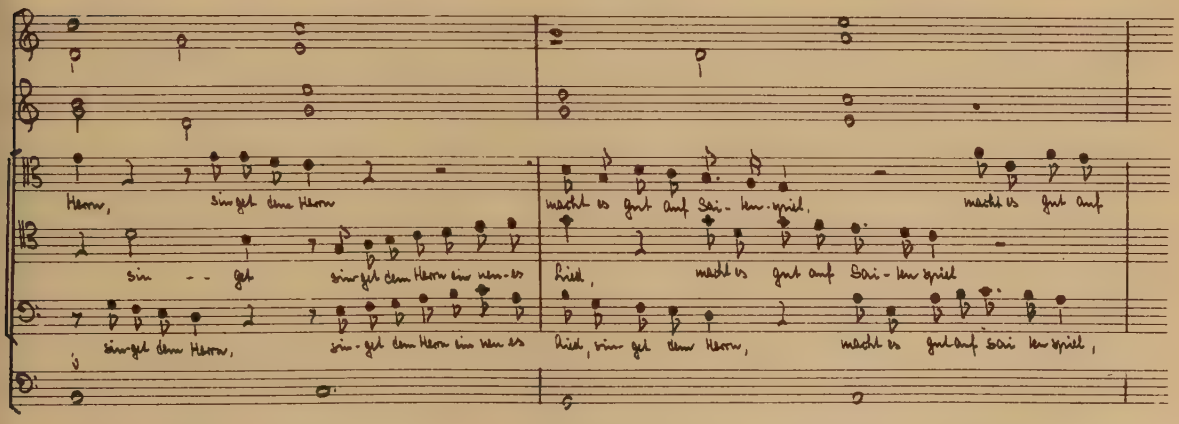


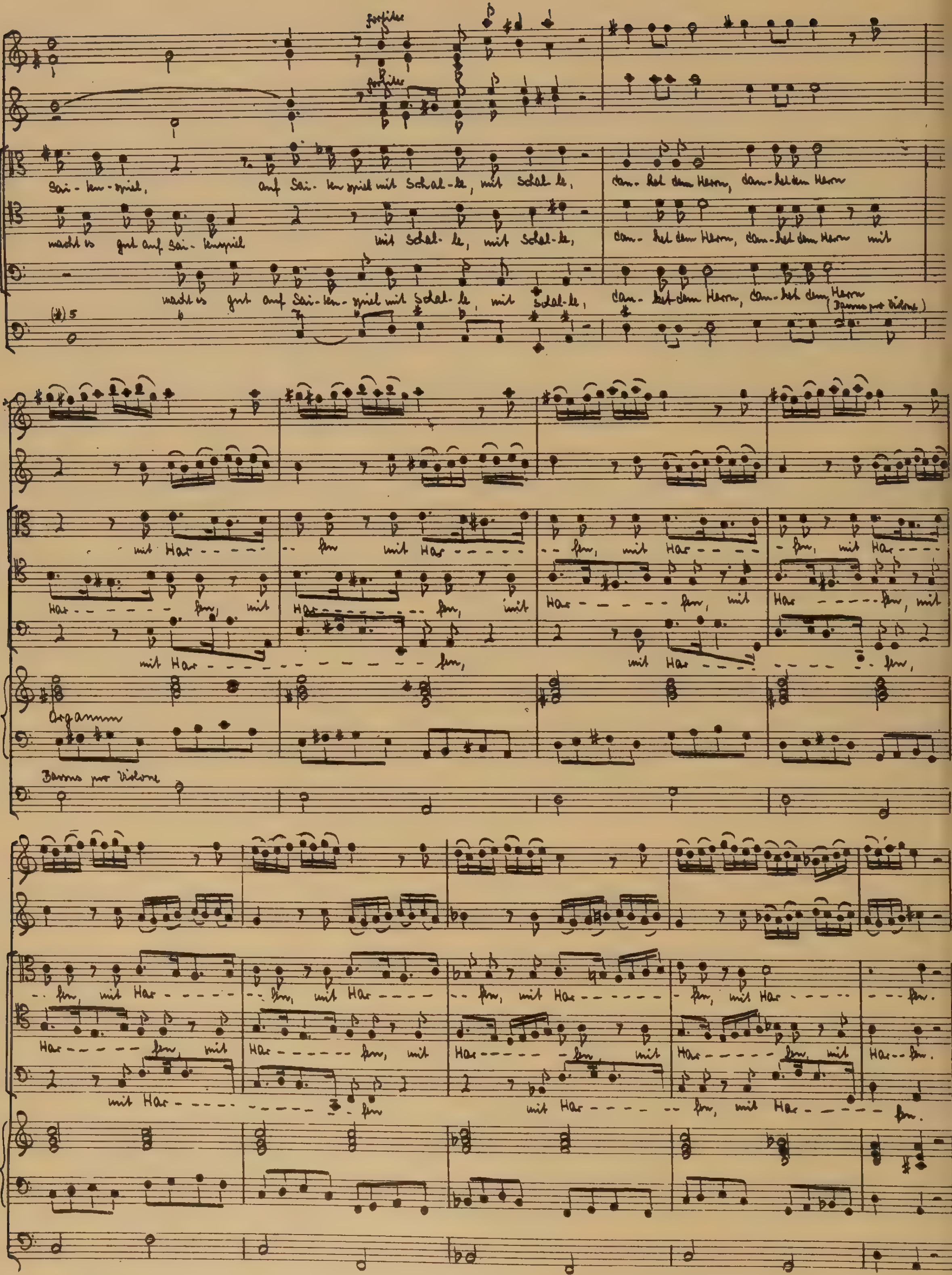
Beispiel 52

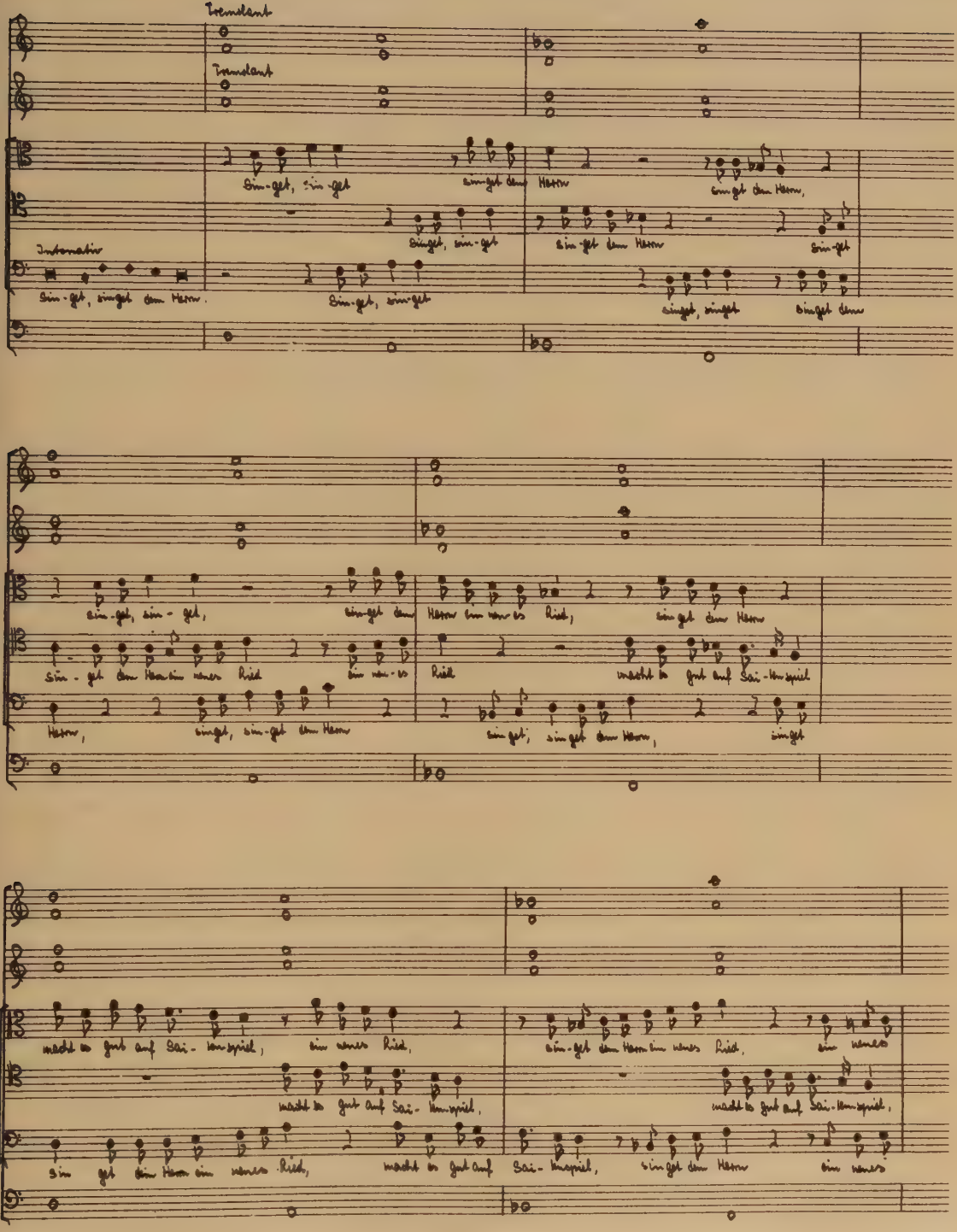
Bd. 7, S. 182 ff.

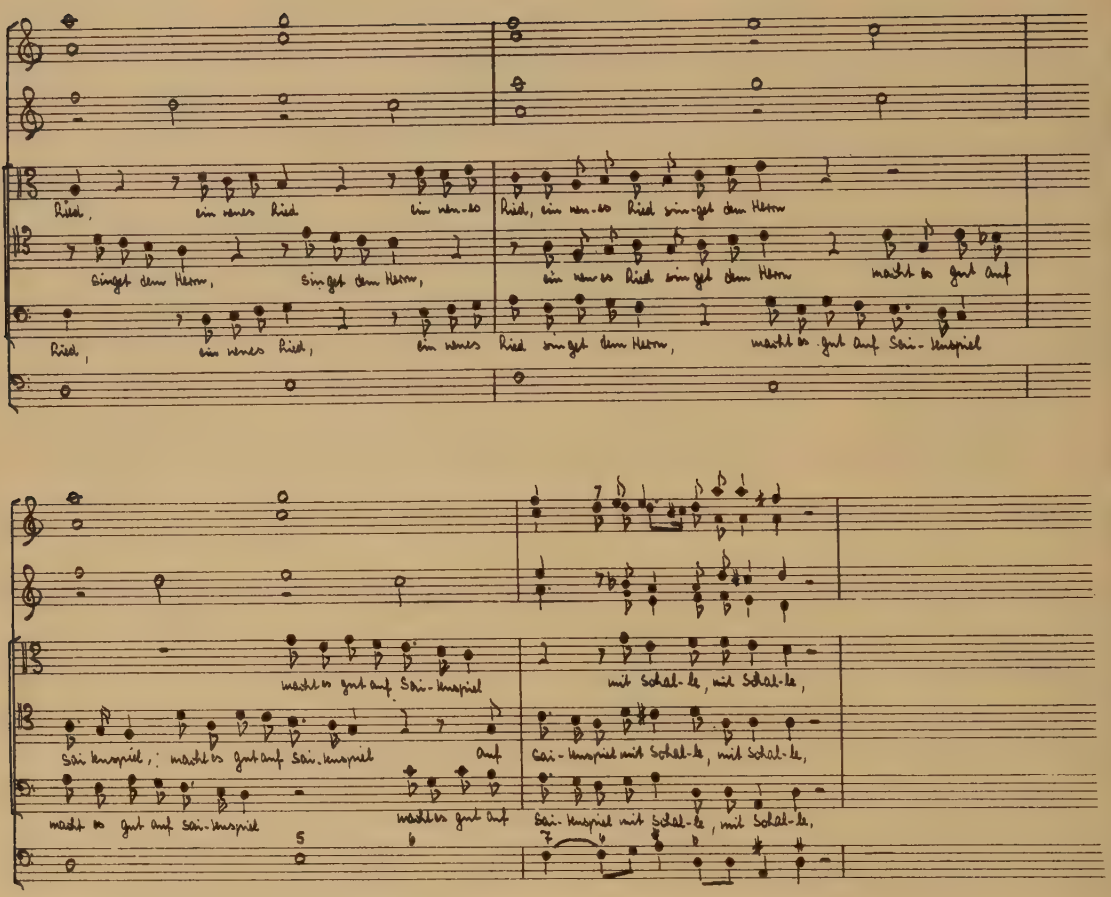


Lied
sin-get dem Herrn ein neu-es Lied
Lied
sin-get dem Herrn ein neu-es Lied
sin-get dem Herrn ein neues


sin-get dem Herrn ein neu-es Lied
sin - - - get, sin-get dem
machts gut auf Sai-ten-spiel
machts gut auf
Sai-ten-spiel, sin-get, sin-get
Lied,
machts gut auf Sai-ten-spiel
sin-get
sin-get dem Herrn,

Herrn,
sin-get dem Herrn
machts gut auf Sai-ten-spiel,
machts gut auf
sin - - get
sin-get dem Herrn ein neu-es
Lied,
machts gut auf Sai-ten-spiel
sin-get dem Herrn,
sin-get dem Herrn ein neu-es
Lied, sin-get dem Herrn,
machts gut auf Sai-ten-spiel,


Sai - ten - spiel, auf Sai - ten - spiel mit Schal - le, mit Schal - le, dan - ket dem Herrn, dan - ket dem Herrn
macht es gut auf Sai - tenspiel mit Schal - le, mit Schal - le, dan - ket dem Herrn, dan - ket dem Herrn mit
macht es gut auf Sai - ten - spiel mit Schal - le, mit Schal - le, dan - ket dem Herrn, dan - ket dem Herrn
(Bassus per Violone)
mit Har - - - fen mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen,
Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit
mit Har - - - fen, mit Har - - - fen,
Organum
Bassus per Violone
- - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen.
Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit Har - - fen.
mit Har - - - fen mit Har - - - fen, mit Har - - - fen.


Tremulant
Tremulant
Sin-get, sin-get
singet dem Herrn
Singet dem Herrn,
Intonativ
Sin-get, singet dem Herrn.
Singet, sin-get
Sin-get dem Herrn
Sin-get
Sin-get, sin-get
singet, singet
singet dem
sin-get, sin-get,
singet dem
Herrn ein neues Lied,
singet dem Herrn
sin-get dem Herrn ein neu-es
Lied
Lied
machet ein Spiel auf Sai-ten-spiel
Herrn,
singet, sin-get dem Herrn
singet, singet dem Herrn,
singet
machet ein Spiel auf Sai-ten-spiel,
ein neues Lied,
sin-get dem Herrn ein neues Lied,
ein neues
machet ein Spiel auf Sai-ten-spiel,
machet ein Spiel auf Sai-ten-spiel,
sin-get dem Herrn ein neues Lied,
machet ein Spiel auf
Sai-tenspiel,
singet dem Herrn
ein neues



Gleichwohl hat das, was hier mit „Tremulus“ bezeichnet ist, mit dem „Tremolo“ Monteverdis nicht einmal viel Ähnlichkeit. An Stelle der gleichförmigen Tonwiederholungen bei Monteverdi findet sich eine von Tonwiederholungen durchsetzte absteigende Linie mit chromatischen Veränderungen und Dissonanzbildungen. Philipp Spitta bemerkt darüber im kritischen Commentar des 7. Bandes der Gesamtausgabe (S. XXI): „~ Abschn. 2 ff. Das Wort tremulus (nämlich sonus) deutet dieselbe Art der Ausführung an, welche man heute durch tremolo oder tremolando bezeichnen würde. Um den feineren Charakter der Stelle zu treffen, muß man suchen, sich über die poetische Absicht des Komponisten klar zu werden. Buxtehude hat in einem Konzert über den Choral »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« bei der Strophe: »Ach Herr laß dein lieb Engelein Am letzten End die Seele mein In Abrahams Schooß tragen« ebenfalls das Mittel des Geigen-Tremolos angewendet. Ich glaube, daß ihm dabei die Komposition von Schütz als Vorbild gedient hat; sicherlich schwebte auch diesem ein Bild zart schwirrender Engelsflügel oder etwas ähnliches vor, was in seiner Phantasie durch die Worte: »Die Seel bleibt unverloren Geführt in Abrams Schooß« erweckt worden war.“ Und man könnte diesen Ausführungen Spittas, um in der Liniensymbolik zu

bleiben, hinzufügen: wogegen „der Leib", „neugeboren von allen Sünden los, ganz heilig, rein und zart, ein Kind und Erb des Herren" wieder emporschwebt. Um aber beim Technischen zu bleiben, so fällt uns hier wiederum auf, in welch selbständiger und tiefsinniger Art sich Schütz die Anregungen aus Italien dienstbar macht.

Echtes instrumentales tremolo, so wie es Monteverdi gebrauchte, zeigt das zweite Beispiel (Nr. 52), nur sind die Sechzehntel nicht ausgeschrieben. Aber das ist nicht der einzige Unterschied gegenüber Monteverdis Stile concitato. Abgesehen davon, daß sich der Baß offenbar nicht am Tremolieren beteiligt, weist der Instrumentalpart selbst ein völlig verschiedenes Gepräge auf. Er bildet einen in sich abgeschlossenen harmonischen Satz mit zahlreichen Akkordwechseln und mit hervortretender Oberstimme[1]. An Stelle der Lagenwechsel eines immer gleichbleibenden Akkordes steht nunmehr eine Art protestantischen Chorals. Dazu kommt ein Vokalpart, der ebenfalls ganz anders angelegt ist, als im Stile concitato Monteverdis. Wieder herrscht die Skalenmelodik vor. Ferner ist das Prinzip der Imitation beibehalten. Jedem Satz bzw. jedem Wort ist mit gewissen Abweichungen ein individuelles Thema zugeordnet, kurz, solange das Tremolo der Instrumente dauert, bilden die Gesangsstimmen für sich genommen einen ausgesprochen polyphonen Motettensatz. Der vokale Klangkörper hebt sich somit scharf vom instrumentalen ab. Diese Kombination steht im Gegensatz zur Monteverdischen Gestaltung. Haben wir dort eine durchgehende Vereinheitlichung der Satzanlage, sei es im Sinne einer durchgängigen Polyphonie, sei es in der Art eines durch Tonwiederholungen gebildeten homophonen Satzbaues, so macht sich hier eine Trennung in der Satzstruktur beider Klangkörper bemerkbar. Eine bemerkenswerte Synthese von traditioneller Motettentechnik und instrumentalem Tremolo ist gefunden. Erst am Ende des Tremolos vereinheitlicht sich dann die Satztechnik (bei den Worten „mit Schalle") zugunsten eines homophonen Satzes, der mit wuchtigen Kadenzschlägen abschließt (Takt 10).

Bezüglich der Harmonik ist zu bemerken, daß innerhalb der einzelnen Takte die starken Schritte vorherrschen. Den Übergang von Takt zu Takt bilden dagegen vorwiegend Sekund- und Terz (Sext) -Fortschreitungen. Hierbei zeigt sich nun ein interessantes Wiederholungsprinzip. Die Zusammenklangsverhältnisse von jeweils zwei Takten wiederholen sich in den zwei folgenden Takten. So ergeben sich die Akkordfortschreitungen: F, C, d, A--F, C, d, A--F, C, d, a und analog im 2. Teil des Tremolos: d, a, B, F--d, a, B, F--d, a, B, F. Wir stellen also auch bei Schütz die Erscheinung einer ostinaten Harmonik fest, die sich hier freilich in anderer Weise äußert als bei Monteverdi.

Aber nicht nur das harmonische Gerüst wiederholt sich solchermaßen. Betrachten wir den Instrumentalsatz, so gewahrt man, daß durch die Vertauschung der Streicherstimmen drei Doppeltakte lang derselbe Klangkörper festgehalten wird. Die stark hervortretende Oberstimme bildet dadurch ebenfalls eine ostinate Melodie.

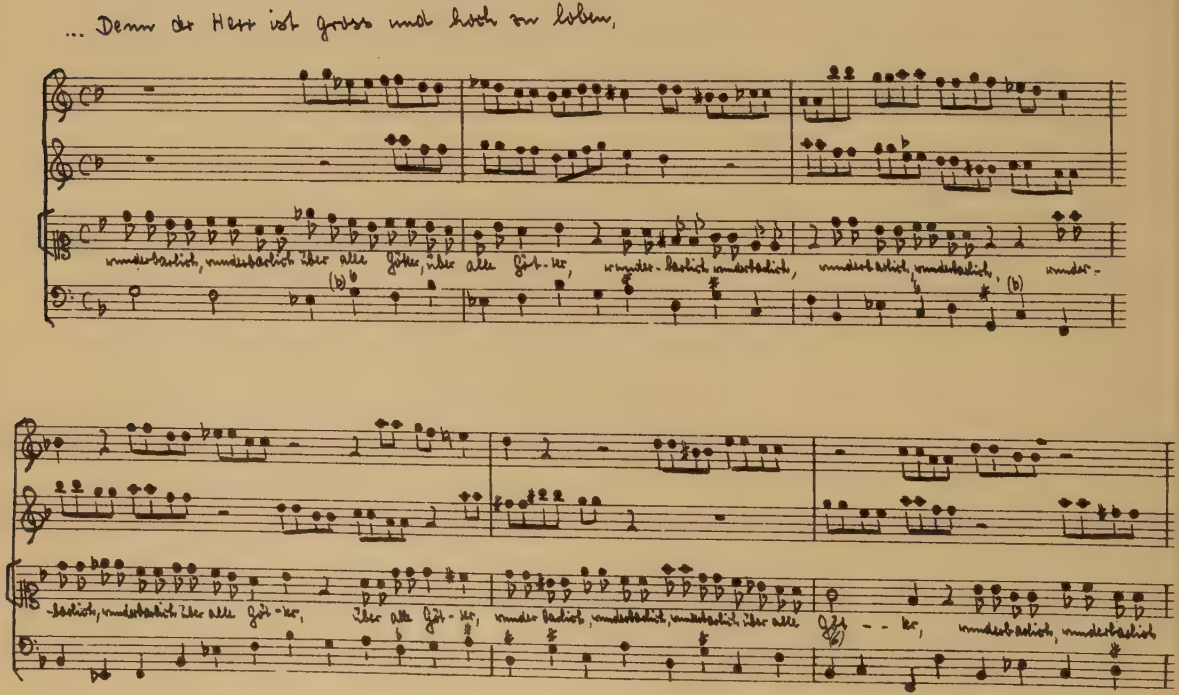
In ganz ähnlicher Weise verhält es sich mit dem mittleren Teil unseres Beispiels. Seine Zugehörigkeit zum Stile concitato erweist sich in den typischen „Erregungsmotiven" der Instrumente, den punktierten Rhythmen der Gesangsstimmen sowie in

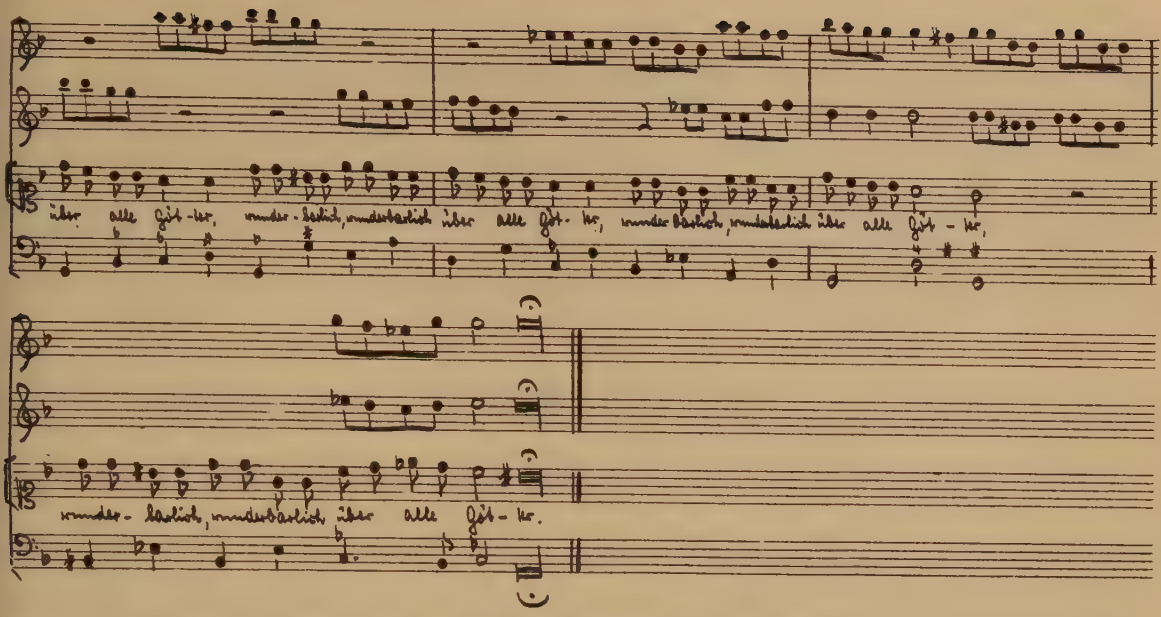
[1] Der Instrumentalsatz hat in dieser Art auffallend viel Ähnlichkeit mit dem Tremolo in Biagio Marinis „Affetti musicali". Vergl. dazu Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. II² S. 101. Riemann spricht dort auch die Vermutung aus, daß zur Erzeugung des Tremolos auf dem Cembalo ein besonderer Apparat verwendet wurde.

der Art der polyphonen Verarbeitung des Themenmaterials (engführungsartige Dichte der Imitation). Auch hier tritt das Prinzip der Wiederholung auffallend hervor. Dabei beteiligt sich nun nicht allein der Instrumentalpart, sondern vielmehr der ganze Satz. Faßt man zunächst einmal jeweils einen Doppeltakt ins Auge, so zeigt sich, daß immer zwei Takte miteinander übereinstimmen, nur daß sie um eine Stufe tiefer gerückt sind: eine groß angelegte Sequenz. Aber selbst innerhalb der Doppeltakte wiederholt sich die gesamte Satzanlage. Mit nur geringen Abweichungen im Baß entspricht dem 12. Takt der 13., dem 14. der 15. usw. Wir erleben eine förmliche Potenzierung der Wiederholungen. Wiederum bewundert man die Originalität solcher Gestaltung und ist überrascht, dieselben Prinzipien, die dem Stile concitato Monteverdis zu Grunde liegen, in so völlig veränderter Gestalt wieder zu erkennen.

Die weiteren Beispiele bringen grundsätzlich kaum etwas Neues. Vor allem mögen sie nun noch zur Bestätigung der bisherigen Ausführungen dienen. Die wichtigsten Feststellungen, nach denen sich die Gestaltung Schützens von der Monteverdis unterscheidet, bleiben unangetastet. Überall zeigt sich die Gebundenheit an die polyphone, auf lineare Entwicklungen abgestellte Motettentechnik schon in der Führung der Melodik. Nirgends findet sich über mehrere Takte hinüber jene harmonische Gleichförmigkeit, die den Stile concitato Monteverdis auszeichnete.

Beispiel 53 Bd. 7, S. 14 f.





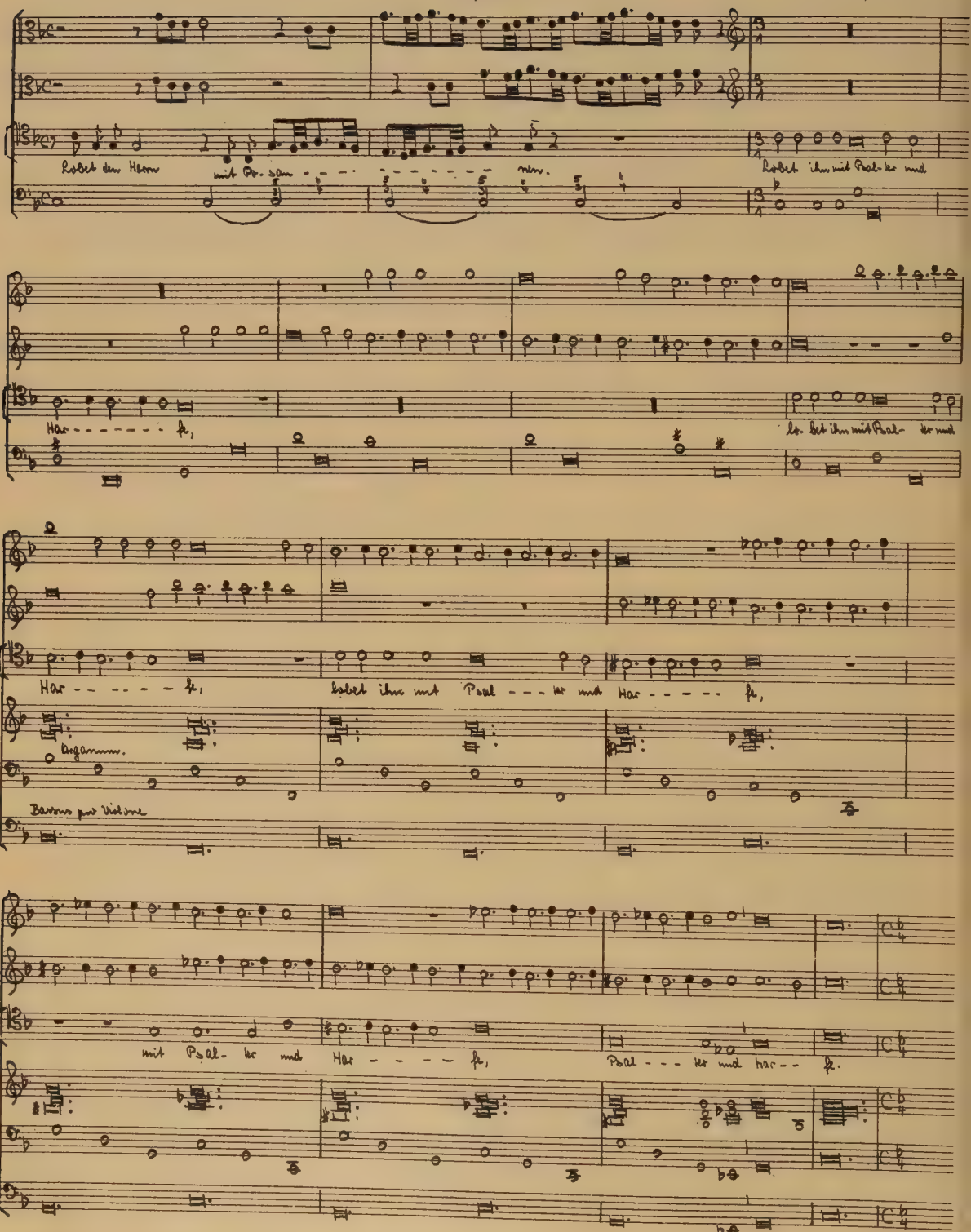
In Beispiel 53 hat man wieder die starken Quintschritte bei den Harmoniefortschreitungen in der Richtung der Unterquinten. Zählen wir vom 4. Viertel des 2. Taktes ab, so ergibt sich: A D G C F B Es, vom 3. Viertel des 5. Taktes ab: e a d G C F; gleich darauf: C F F B Es a D g und vom 7. Viertel des 7. Taktes ab sogar: e a d g c F B Es a d g D G.

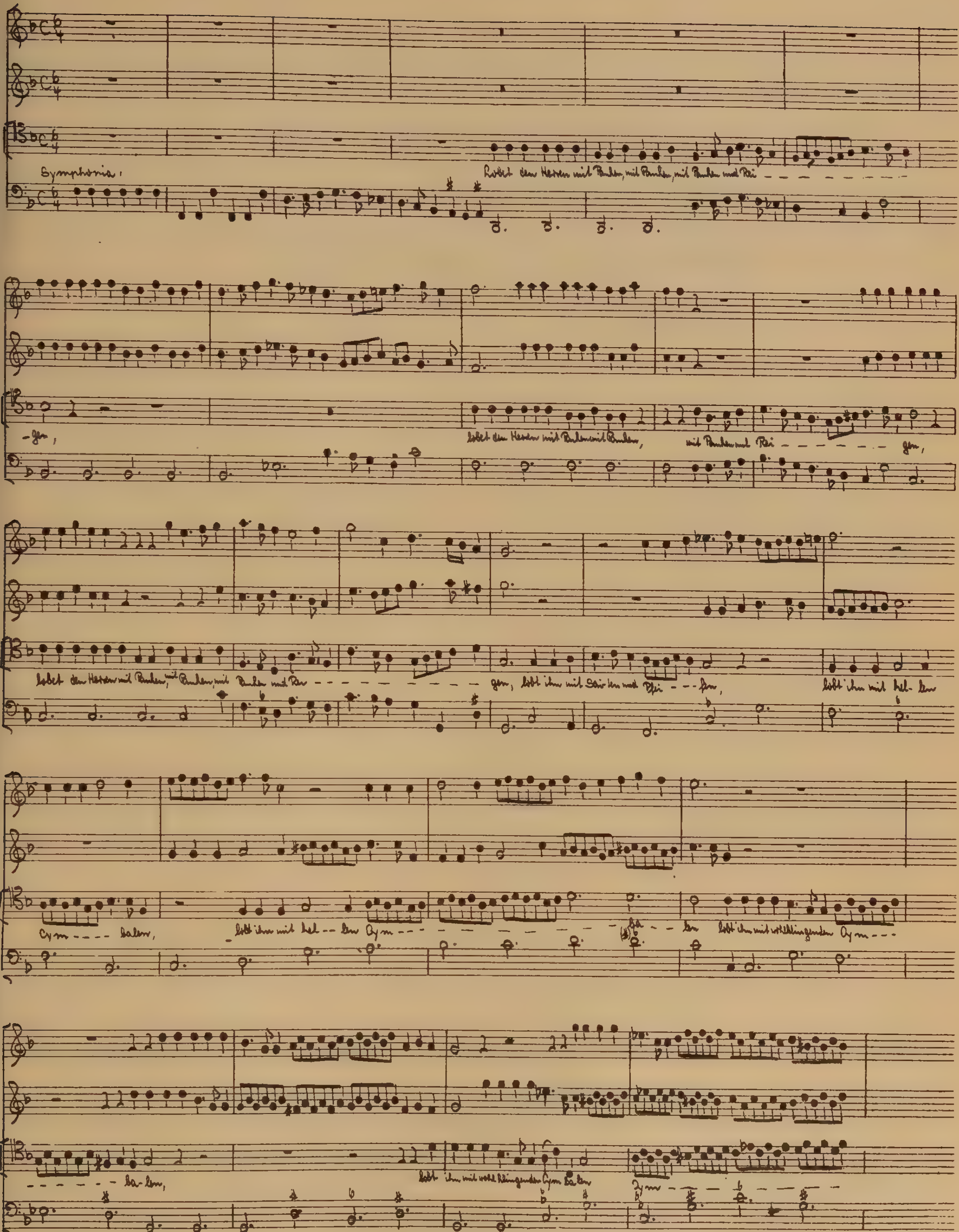
Die oft in kurze Tonwiederholungen aufgelöste Melodik, die eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Tremulus des Beispiels 51 aufweist, liegt in dieser Form dem Geiger besonders gut. Derselbe „Instrumentalismus" beherrscht nun auch die Gesangsstimmen. Bei Monteverdi könnte man die rapiden Tonwiederholungen der Gesangsstimme ebenfalls einen „Instrumentalismus" nennen. Er selbst macht darauf aufmerksam, daß in seinen ersten Versuchen „der Text der Schnelligkeit des Instruments nicht zu folgen vermochte"[1]. Obwohl bei Schütz die Ausführung der Gesangsstimme hier keine besonderen Schwierigkeiten bietet, ist ihre Abhängigkeit vom „Geigerischen" doch offenkundig. Dies kann in einer Zeit, die die Charakterisierungsmöglichkeiten der Instrumentalbegleitung zu erkennen im Begriff ist und in der die Fertigkeit auf den Instrumenten rasche Fortschritte gemacht hatte, auch gar nicht wundernehmen. Untersucht man die Motivik der Gesangsstimmen bei Schütz und Monteverdi daraufhin genau, so erkennt man auf Schritt und Tritt die verwandtschaftlichen Beziehungen mit typischen Instrumentalfiguren. Einmal in den Tonwiederholungen, dann aber sowohl in der Signal-Motivik (Dreiklangs-Motivik), wie in manchen Erregungsmotiven tritt sie am deutlichsten zu Tage. So stark die instrumentalen Ausführungsmöglichkeiten nun die Melodik der Gesangsstimmen beeinflussen, so ausgesprochen findet aber auch ein Einfluß in der entgegengesetzten Richtung statt, indem typisch v o k a l e Erscheinungsformen der Melodik, insbesondere gewisse melismatische Bildungen, im Instrumentalpart auftauchen. Gleich der Anfang des nächstfolgenden Zitats bildet ein Beispiel hierfür (Beispiel 54).

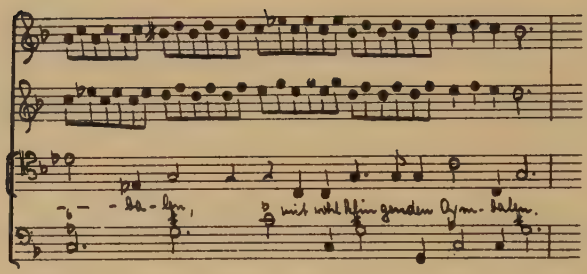
[1] Vergl. das Vorwort zum 8. Band von Monteverdis Madrigalen in der Übersetzung von Emil Vogel a.a.O. S. 397.

Beispiel 54

Bd. 7, S. 55 ff.




Symphonia.
Lobet den Herren mit Pauken, mit Pauken, mit Pauken und Rei-
-gen,
lobet den Herren mit Pauken mit Pauken,
mit Pauken und Rei- gen,
Lobet den Herren mit Pauken, mit Pauken, mit Pauken und Rei- gen, lobt ihn mit Saiten und Pfei- fen,
lobt ihn mit hel- len
Cym- balen,
lobt ihn mit hel- len Cym- len lobt ihn mit wohlklingenden Cym-
ba- len,
lobt ihn mit wohl klingenden Cym ba len
Cym-

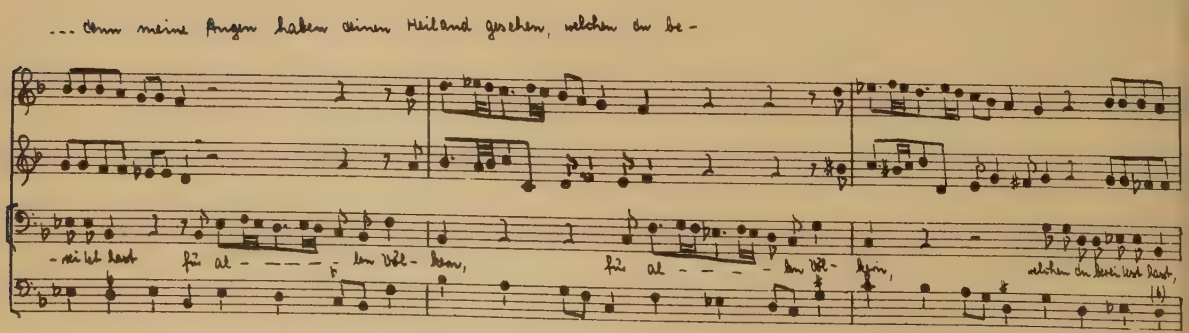


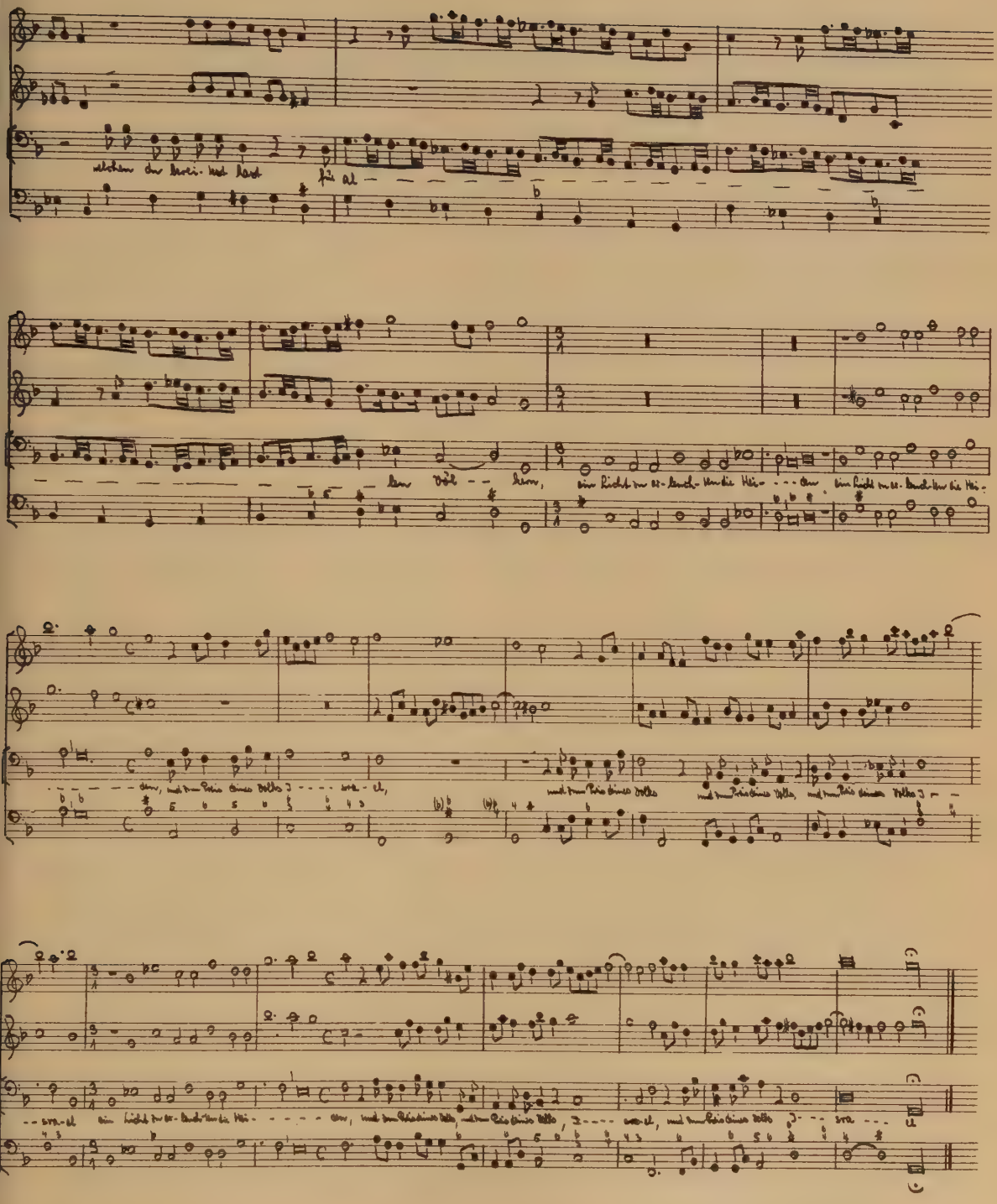
Im Übrigen zeigt die Harmonik auch hier wieder das Prinzip der Wiederholung (im 8. und 9. Takt B F, in den sechs nächsten Takten: G c G c G c G c G C). Von da ab, wo der Rhythmus in den $^{6}/_{4}$ Takt übergeht (Seite 125) tritt nun auch einmal bei Schütz das ostinate Festhalten eines Akkordes auf, obwohl noch nicht mit jener Ausdauer, die bei Monteverdi zu finden war. Demgemäß ist natürlich auch die Melodik zugunsten einer akkordlichen Führung verändert. Aber es sind immer nur kurze Bruchstücke, die nach höchstens 2 Takten wieder einer Skalenmelodik Platz machen. Letztere durchzieht selbst die „Erregungsmotivik" der letzten 10 Takte. Wenn wir sie hier „Erregungsmotivik" nennen, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß es sich auch um eine Imitation des Cymbals handeln mag. Beide Deutungen widersprechen sich jedoch keineswegs. Wie so oft bei Monteverdi in der Nachahmung eines äußeren Geschehens die Ausdrucksgestaltung des Affektes in Erscheinung trat, so auch hier, denn der hymnische Charakter der Komposition ist augenscheinlich.

Noch umfangreicher als in diesem Werk kommen die „Vokalismen" der Instrumentalstimmen im Konzert: „Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren" zur Geltung (Beispiel 55).

Beispiel 55

Bd. 7, S. 66 ff.





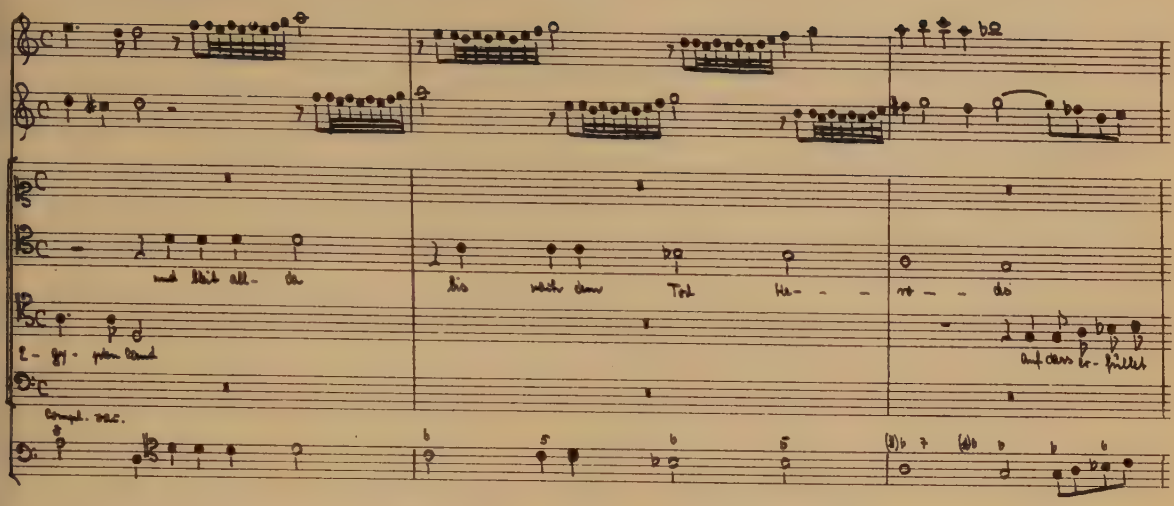
Die Instrumente sind genau so behandelt, wie wenn sie Vokalstimmen wären, d. h. man hat einfach die Melodik des Textes auf das Instrument übertragen. Sowohl die Ausbreitung, als auch die scharf punktierte Rhythmik der Melismen, weisen auf den Stile concitato hin. Ebenso darf die Vertonung der Worte „und zum Preis deines Volkes" als Stile concitato bezeichnet werden. Jene Technik, die wir seinerzeit bei Monteverdi mit dem „Durchschütteln kleiner Motive" bezeichnet haben, ist hier verwirklicht. Der Quartsprung mit abfallender Terz tritt zuerst auf den Text „ein Licht zu erleuchten die Heiden" auf, erscheint dann in der Verkleinerung und in anderer Rhythmisierung auf die erstgenannten Worte und erfährt nun eine durch alle Merkmale polyphoner Steigerungsmittel gekennzeichnete Verarbeitung. Allmähliche Durchsetzung des Stimmengewebes mit dem verkleinerten Motiv, dichteste Engführungen, Veränderungen der Intervallsprünge, Überkreuzungen der beiden oberen Stimmen (im 5. und 6. letzten Takt), Umkehrungen und Verkoppelungen in Gegenbewegung, alles das sind, wie bei Monteverdi, die Merkmale dieser Technik. Aber im Gegensatz zu ihm bleibt die Harmonik sehr abwechslungsreich, denn zahlreiche Akkordwechsel, worunter viele starke Schritte, sind auch hier wieder das Ergebnis der linearen Entwicklungen, deren Skalenform sich in den Sequenzbildungen des Motivs äußert.

Zum Schluß dieser Beispielreihe sei noch einer merkwürdigen Tonsymbolik gedacht, deren Deutung schon C. von Winterfeld Schwierigkeiten verursachte (in Beispiel 56). Er schreibt dazu: „Gibt es in diesem bedeutsamen Bilde etwas, dem übrigen Teile desselben weniger Entsprechendes, so ist es die Betonung der folgenden Worte: »und entwich in Ägyptenland, und blieb allda bis an den Tod Herodis.« Die letzten dieser Worte hat Schütz der ersten Tenorstimme des Hauptchores zugetheilt, welche sie nach Art einer kirchlichen Intonation, (an sich ganz angemessen) vorträgt; hier aber hat er sich der alten Vorliebe für Monteverde wiederum erinnert, und läßt nun die Instrumente (wie dieser es in der Vesper der heiligen Jungfrau an so vielen Stellen des Magnificat gethan) in allerhand luftigen Spielen einander nachtönen, störend und bedeutungslos; die Kraft des bald eingreifenden Schlußchores mit der Kunde der erfüllten Weissagung: »daß der Herr Israel seinen Sohn, dessen Jugend er geliebt, aus Ägypten gerufen« (Hoseas XI, 1), stellt jedoch die frühere Stimmung wieder her."[1]

Schon die Tatsache, daß es in Anbetracht der melodischen Struktur der Instrumentalstimmen berechtigt erscheint jene eigenartige Symbolbildung im Zusammenhang mit unserem besonderen Thema zu erwähnen, zeigt, daß diese Deutung nicht den Kern der Sache trifft. Daß es dabei um Verherrlichungssymbole gehen sollte, wie Winterfeld mit seinem Hinweis auf die geistliche Musik Monteverdis andeutet, ist aus logischen Gründen nicht anzunehmen. So mußte die Stelle für ihn unverständlich bleiben.

[1] a.a.O. zweiter Teil, S. 201.

Beispiel 56 Bd. 10, S. 62 f.



Eher hätten wir es dem logischen Sinne nach mit Symbolen, die wir gelegentlich „Verdammungssymbole“ nannten, zu tun. Die Darstellung entspränge so dem Gefühl der Abscheu vor dem Kindermörder Herodes. An und für sich könnte diese Deutung als recht wahrscheinlich gelten, denn daß Schütz an anderen Stellen, deren Text von verabscheuungswürdigen Dingen handelt, ähnlich verfuhr, ist leicht nachzuweisen. Aber dagegen spricht wiederum die Stellung der instrumentalen Floskeln, die sich auffallenderweise nicht um den Namen Herodes konzentrieren. Aus diesem Zwiespalt führt nun ein klarer Weg heraus. Der Grundgehalt aller solcher instrumentalen Bebungsmotive ist immer der Ausdruck für irgend welche Erregungen oder affektive Lagen, sei es nun für die Verzückung einer gläubigen Seele – wie in den Verherrlichungsmotiven –, sei es für den Abscheu vor einer niederträchtigen Tat – wie in den „Verdammungsmelismen“ –, oder sei es für den Ausdruck der Wut und des Zornes – wie im Stile concitato –. So bleibt uns nur die Aufgabe, aus dem Sinn des zugehörigen Textes heraus diejenige Situation ausfindig zu machen, durch welche ein Erregungszustand begründet erscheint. In unserem Fall ist es daher wahrscheinlich, daß sich die Darstellung auf jenen Zustand der Heimlichkeit bezieht, unter dem sowohl die Flucht als auch der Aufenthalt Josephs in Ägypten vor sich gehen mußte. Joseph mußte Angst vor der Entdeckung haben und so mochte es die Absicht des Komponisten gewesen sein, diesen Zustand der drohenden Gefahr in der vorliegenden Weise zum Ausdruck zu bringen.

Diese Zitate gaben vor allem Gelegenheit zu Vergleichen technischer Natur. Anschließend ergibt sich die Frage nach der Beziehung der musikalischen Darstellung zum Text.

Die Begriffe, die hier durch den Stile concitato eine tonsymbolische Vertonung erfahren, lassen sich in zwei Gruppen teilen. Wir greifen einmal die sprachlichen Inhalte der Beispiele 55, 54 und 52 heraus. Sie lassen sich in Begriffe wie „Verherrlichung“, „Danksagung“ und „Freude“ zusammenfassen, enthalten also nichts von Kampf, von Zorn und dgl. Inwiefern ist es nun möglich, daß solche Sprachinhalte in der musikalischen Darstellung des Stile concitato vertont sind, dessen wesentlichstes Ziel doch die Darstellung des

Kampfes bzw. des Affektes bedeutet. Ist damit der besondere Ausdrucksgehalt des Stile concitato nicht eigentlich verloren gegangen? Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir uns wieder des Vorwortes zum 8. Band der Monteverdischen Madrigale erinnern. Monteverdi sagt dort: „Ich habe erkannt, daß sich unsere Leidenschaften oder Gemütsbewegungen in drei hauptsächlichen Graden ausdrücken, in Zorn, besonnener Mäßigung (Temperanza) und Demut oder Flehen; dies versichern uns auch die besten Philosophen, ja selbst die Natur unserer Stimme weist uns darauf hin durch ihre hohe, tiefe und mittlere Tonlage. Jene drei Grade werden nun auch deutlich durch die Musik erwiesen, nämlich durch diejenige erregten, weichen und gemäßigten Charakters (concitato, molle und temperato)."[1]

Monteverdi bezeichnet damit also den Zorn als einzige Gemütsbewegung, die einer affekthaften Steigerung fähig wäre. Aber auch andere Gefühlsqualitäten lassen sich bis zum Affekt steigern. Monteverdi selbst hat dies zwar nicht in der Theorie, aber doch in der Praxis erkannt, indem er den leidenschaftlichen Kampf in seinen Liebesmadrigalen durch den Stile concitato darstellte, die damit zur Äußerung einer affektiv gesteigerten Erotik wurden.

Schütz macht es im Prinzip in seinen „Symphoniae sacrae" nicht anders. Lediglich die Gefühlsqualitäten sind verschieden. Wo er die Verherrlichung Gottes und die Freude seiner Glaubensgewißheit darstellt, verleiht er ihnen durch den Stile concitato den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit. Hier offenbart sich wieder die Art seines religiösen Temperaments; ihm dient das Concitato zur Darstellung innerer Kämpfe. In dieser Hinsicht unterscheiden sich diese Beispiele also nicht von den Ergebnissen, die wir durch die vorhergehende Untersuchung gewonnen haben.

Die zweite Gruppe der Begriffsinhalte unserer zitierten Beispiele läßt sich durch Sammelbegriffe wie: „Wunder", „Auferstehung" und „Seligkeit" zusammenfassen. Es sind dies Begriffsfassungen metaphysischer Inhalte. Der Stile concitato zeigt sich hier von neuem Ausdrucksgehalt erfüllt. Er dient nicht mehr zur musikalischen Darstellung menschlicher Affekte und Leidenschaften, er wird zur Äußerung religiös mystischer Ereignisse: eine geniale Umbildung!

Ein besonderes Interesse verdient hier das Konzert: „Es steht Gott auf", eine Art jüngste Gerichtsszene (Beispiel 57). Bekanntlich hat sich Schütz darin an zwei Kompositionen von Monteverdi angelehnt (worauf er selbst im Vorwort zum 2. Band der Symphoniae sacrae hinweist). Er verwendet das Motivmaterial eines Madrigals aus den „Canti guerrieri" und den Ostinato-Baß einer Ciaccona von Monteverdi. Schütz wollte auf diese Weise seine Verehrung für Monteverdi ausdrücken, ein Brauch, der damals häufig war.

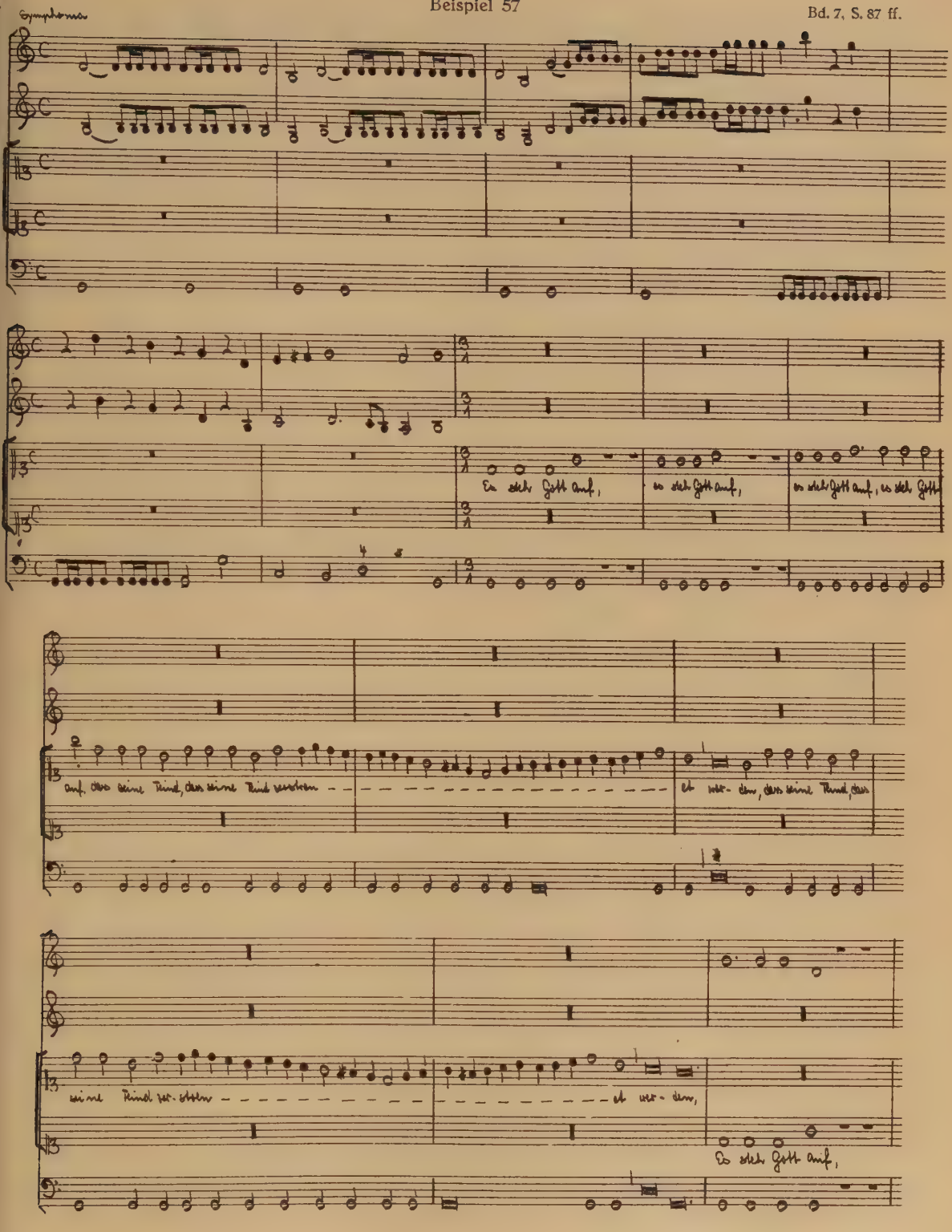
Bemerkenswert ist dieser Fall nun dadurch, daß sich Schütz damit nicht nur zum Stile concitato bekennt, sondern daß er in diesem Werk gleichzeitig die genialste Anwendung desselben zeigt, die er erfahren hat. Schütz offenbart Monteverdi gegenüber nicht nur ein persönliches Bekenntnis, sondern darüber hinaus die Ausdrucksmöglichkeiten, die er im Stile concitato erblickt. Er zeigt klar die vertiefte Bedeutung, die er dieser Technik beimißt.

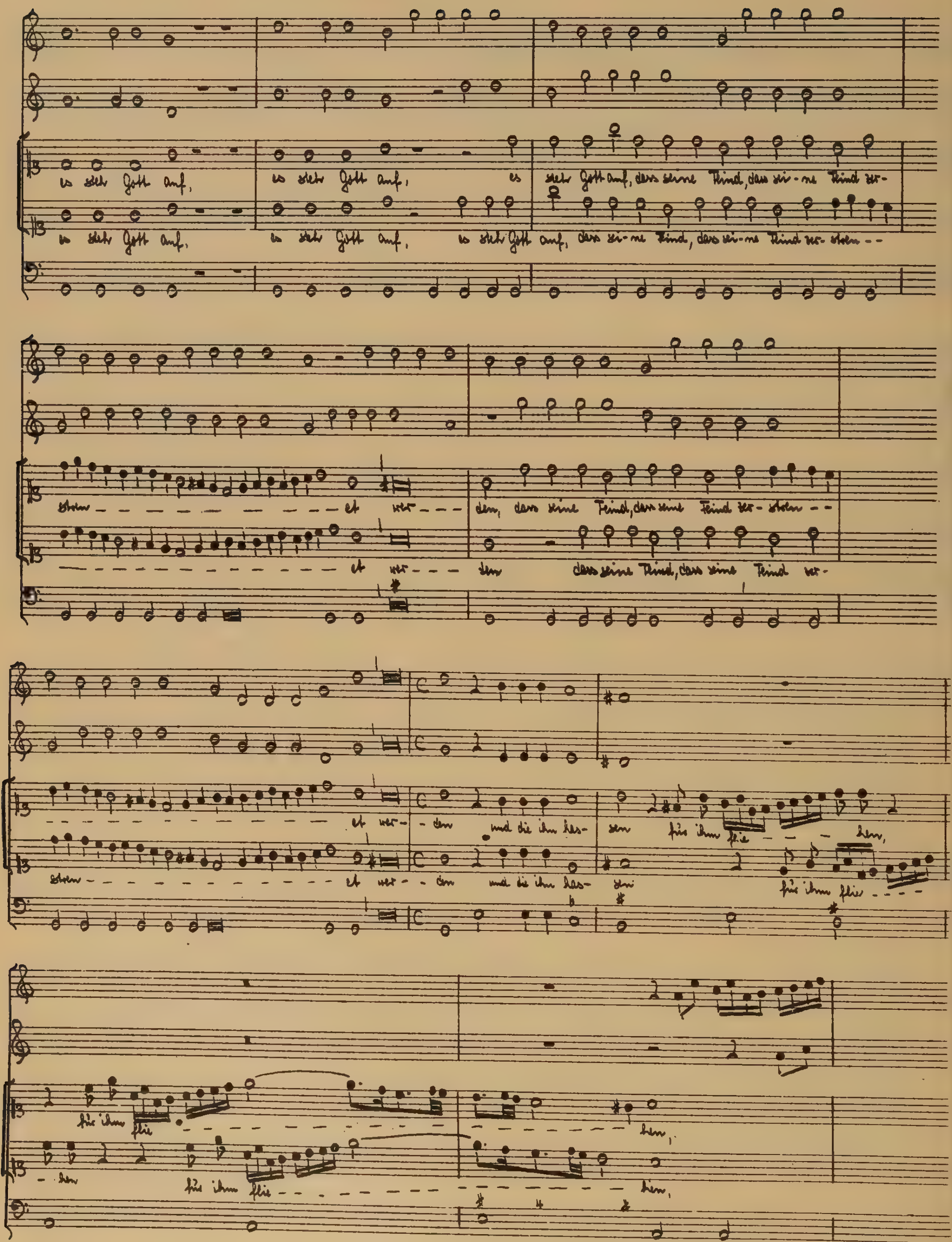
---

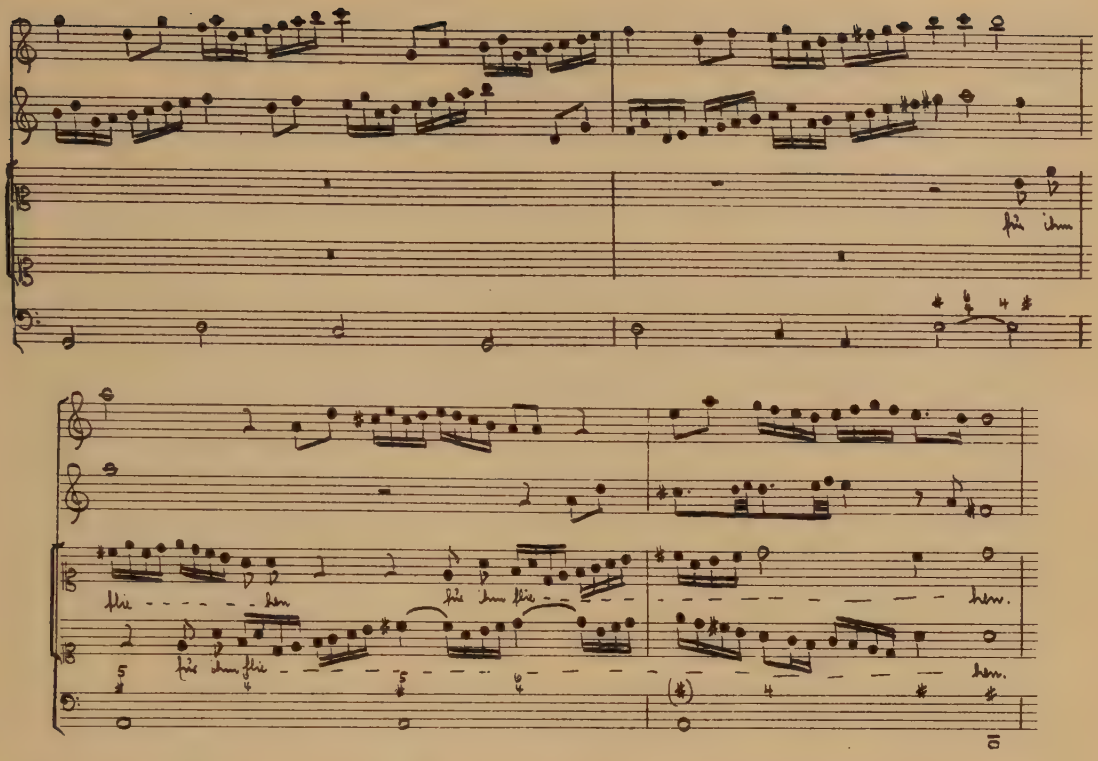
[1] Nach der Übersetzung von Vogel. a.a.O. S. 396.

Beispiel 57

Bd. 7, S. 87 ff.




es steht Gott auf, es steht Gott auf, es steht Gott auf, dass seine Feind, dass sei-ne Feind zer-stoben — et wer-den, dass seine Feind, dass seine Feind zer-stoben — et wer-den und die ihn has-sen für ihn flie-hen,
es steht Gott auf, es steht Gott auf, es steht Gott auf, dass sei-ne Feind, dass sei-ne Feind zer-stoben — et wer-den dass seine Feind, dass seine Feind zer-stoben — et wer-den und die ihn has-sen für ihn flie-hen, für ihn flie-hen,



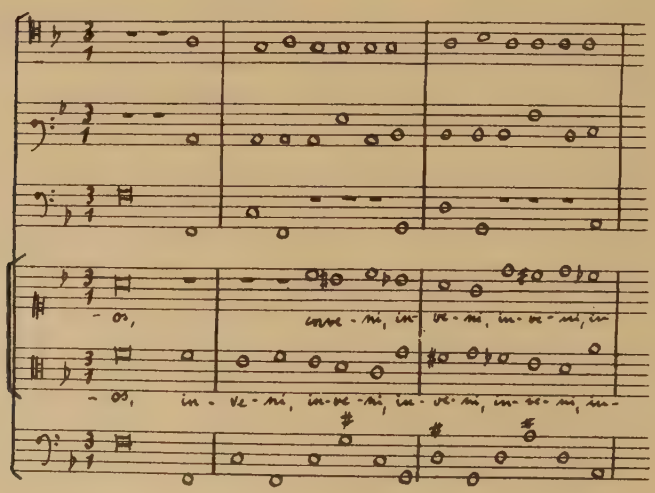
Lenken wir bei diesem Anlaß unsere Aufmerksamkeit noch einmal auf technische Vergleichspunkte, so zeigt sich, daß Schütz in diesem Konzert die weitestgehende Anpassung an Monteverdis Stile concitato gefunden hat. Er stellt sich selbst, d. h. alles was wir an bemerkenswerten Eigentümlichkeiten seiner Gestaltungsart gefunden haben, zurück, um ganz im Stil Monteverdis aufzugehen: wiederum ein Zeichen für seine Überlegenheit über alle technischen Gebundenheiten. So sieht man denn hier in der Tat alle Merkmale des Stile concitato sozusagen in reiner Form, d. h. ohne jede Trübung durch eigene Gestaltungstendenzen. Zum erstenmal begegnet uns der über viele Takte hinüber gehaltene Grundakkord, jene „festgenagelte" Harmonik, die jeweils am Ende langer Steigerungswellen durch V–I Kadenzen abgeschlossen wird. Die treibende Kraft der Steigerungen und Rückentwicklungen liegt wie bei Monteverdi in der akkordlichen Lagenrückung. Im 4. und 5. Takt tritt die typische Pausentechnik des Stile concitato hervor. Die Melodik besteht (bei syllabischer Vertonung) durchweg aus Dreiklangsmotiven, die von zahlreichen Tonwiederholungen durchsetzt sind. Vom 17. Takt ab, im Höhepunkt der bisherigen Entwicklung, tritt das ostinat wiederholte $\overline{\overline{g}}$ hervor, das durch eine Überkreuzung von insgesamt vier Stimmen gebildet wird. Bei den melismatischen Bildungen haben wir häufig die Terzenverkoppelungen. Dem anfangs vorwiegend Note gegen Note gesetzten Satz steht in der Folge („für ihm fliehen") eine melismatisch bewegte polyphone Satzanlage gegenüber, in deren Zusammenklangsverhältnissen die Kadenz V–I ebenfalls bevorzugt erscheint. Die punktierten Rhythmen, die zahlreichen Läufe und die enggeführten Imitationen weisen auch hier unmittelbar auf das getreue Abbild des Stile concitato.

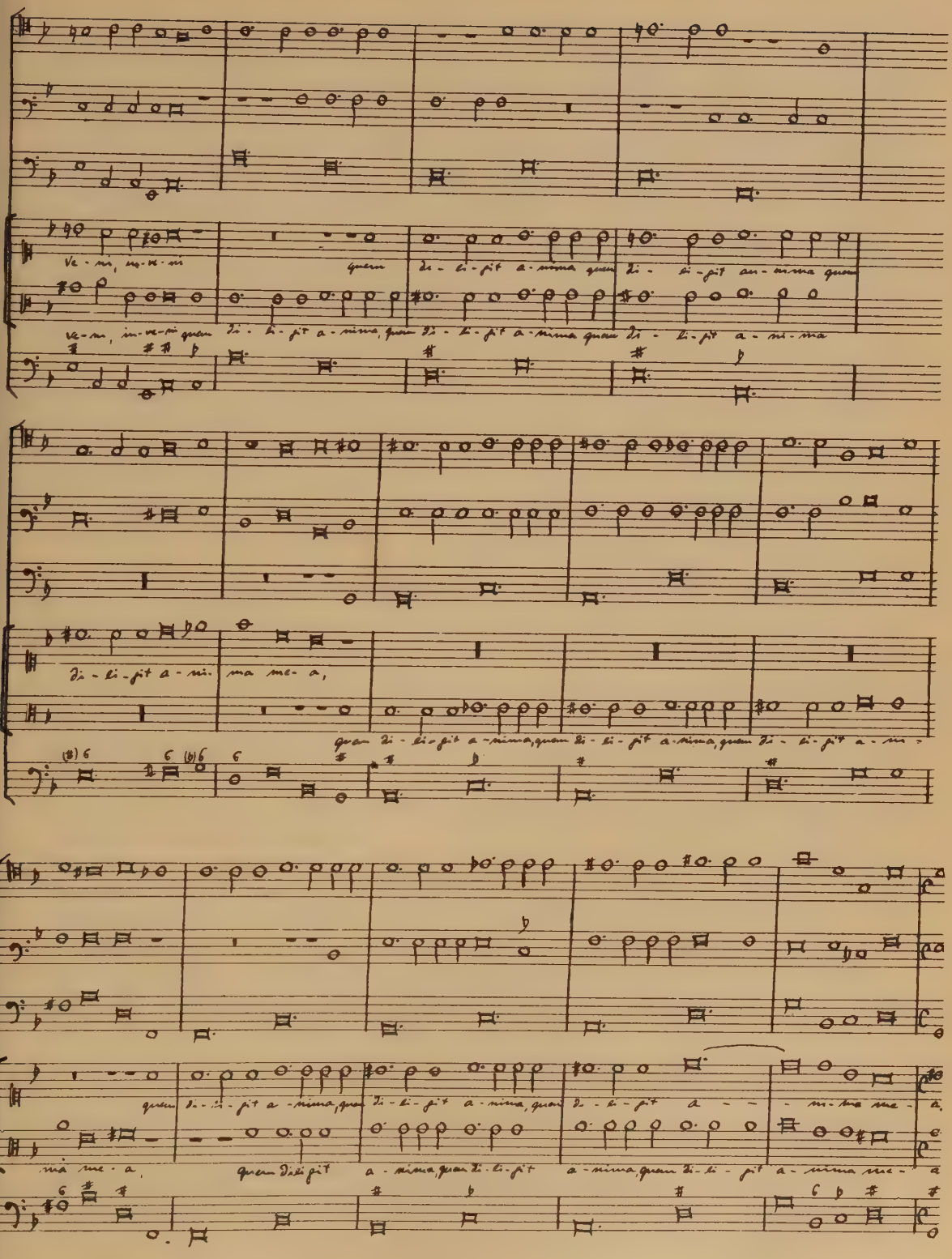
Indessen bildet dieses Beispiel, wie man aus dem Gang der Untersuchung entnehmen konnte, eine Ausnahme, denn es konnte gezeigt werden, daß der Stile concitato in der Gestaltung von Schütz eine bemerkenswerte Wandlung erfahren hatte. Für das Verständnis der Musik von Schütz ist es von Wichtigkeit, die tieferen Gründe solcher Umgestaltungen noch klar zu stellen.

Das eingeschlagene Verfahren, einmal vom Text, das andere Mal von der Vertonung auszugehen, ergab jedes für sich genommen seine Resultate. Aus der Tatsache nun, daß eine große Anzahl schwerwiegender Beispiele gar nicht in den Blickpunkt der Untersuchung gefallen wäre, sofern wir nur den Text zur Grundlage der Beobachtung gemacht hätten, ergibt sich eine weitere Eigenart des Stile concitato bei Schütz. Denn nicht allein der Umstand, daß Schütz auch auf andere Begriffsgruppen wie „Kampf", „Feinde" usw. den Stile concitato zur Anwendung bringt, ist dafür verantwortlich zu machen, daß die erste Methode nur einen Teil der Ergebnisse lieferte, sondern dazu kommt noch, daß für Schütz nicht allein der sachliche Inhalt des Wortes maßgebend für die Vertonung ist, sondern der Sinn oder besser die Deutung, die er dem sprachlichen Inhalt eines Satzes gibt.

Betrachten wir z. B. die Vertonung des Satzes: „Inveni quem diligit anima mea". Sie zeigt typische Merkmale des Stile concitato, wie die Tonwiederholungen, die charakteristischen ostinaten Rhythmen, die „starken Schritte" in den Harmoniefortschreitungen und die Quint- und Quartsprünge im Baß.

Beispiel 58 Bd. 5, S. 91 f.




Ve - ni, ve - ni
quem
di - xit a - nima quem di - xit a - nima quem
ve - ni, ve - ni quem di - xit a - nima, quem di - xit a - nima quem di - xit a - ni - ma
di - xit a - ni -
ma me - a,
quem di - xit a - nima, quem di - xit a - nima, quem di - xit a - ni -
quem di - xit a - nima, quem di - xit a - nima, quem di - xit a - nima, quem di - xit a - nima
mà me - a,
quem dixi pit
a - nima, quem di - xit
a - nima, quem di - xit a - nima
me - a

Die Idee der Komposition liegt darin, daß Schütz das beglückende Erlebnis der göttlichen Gnade (inveni) und die Verherrlichung Christi (quem diligit anima mea) zur Darstellung bringt. Technisch ergibt sich daraus eine Eigenart der Vertonung, die für Schütz ganz allgemein typisch ist. Für ihn ist nicht allein das „Stichwort" maßgebend für die Vertonung, er klammert sich in seiner musikalischen Darstellung nicht nur an den sachlichen Inhalt des Satzes, sondern verknüpft mit jenem das Erlebnis, das sich ihm darin widerspiegelt. Gerade bezüglich der musikalischen Darstellung im Stile concitato konnte Schütz hiebei in Monteverdi kein Vorbild erblicken, zumindest nicht in dem, was wir bisher von dessen Stile concitato kennengelernt haben. Monteverdi hat eine solche freie Behandlung des Stile concitato nicht aufzuweisen. Bei ihm ist der Stile concitato unmittelbar mit dem Inhalt des Wortes verknüpft. Das Wort übernimmt die Funktion des „Stichworts" indem sein Inhalt keiner subjektiv-emotionellen Ausdeutung mehr bedarf, sondern unmittelbar auf den Ausdrucksgehalt der Vertonung hinweist. Dürfen wir aus dieser Sachlage heraus nicht vermuten, daß die Anknüpfungspunkte der Schütz'schen Gestaltung nicht nur im Stile concitato von Monteverdis Madrigalen und Opern zu suchen sind, sondern vielmehr in der geistlichen Musik, in der eine subjektiv-emotionelle Ausdeutung geeigneter Textinhalte durch die Verherrlichungsmelismatik von jeher gang und gäbe war? Wie dem auch sei, man erkennt aus dem geschilderten Sachverhalt doch wie stark Schützens persönliche Gestaltungstechnik die Abweichungen bedingte.

Die Technik seiner Darstellung hatte sich nun in ihren Grundzügen nach drei Richtungen hin entfaltet. Mehrchörigkeit, Motettentechnik im engeren Sinn und monodische Gestaltung sind die Ausgangspunkte für ihre Betrachtung.

Dabei muß man sich nun zur näheren Bestimmung dessen, was unter „monodischer Gestaltung" zu verstehen ist, einer klaren Scheidung zwischen dem Begriff Monodie als formaler Kategorie und dem Begriff des monodischen Prinzips bewußt werden. Was die Erscheinung des monodischen Prinzips anbelangt, so wurde auf seine epochale Bedeutung im Zeitalter von Monteverdi und Schütz schon hingewiesen und ausgeführt, daß das monodische Prinzip keineswegs nur in der Monodie zu Tage tritt, sondern daß seine Wurzeln vielmehr zum größten Teil in der Madrigalkomposition zu suchen sind, ja daß späterhin – also gerade zum Beispiel bei Schütz und Monteverdi – das monodische Prinzip fast alle Äußerungen musikalischer Gestaltung beherrscht, sei es nun die Motette, das Madrigal, das Konzert oder die Oper. Dagegen nun vermehren sich die Schwierigkeiten, wenn man zur Bestimmung übergeht, welche Erscheinungen im Schaffen Schützens der Monodie zuzuschreiben sind. Hier macht sich eine für die Bestimmung verhängnisvolle Zwiespältigkeit in der Satzstruktur der Werke selbst bemerkbar. Der Begriff monodische Gestaltung erweist sich als ungenügend, ja mitunter geradezu als irreführend. Hält man sich an den Inhalt des Terminus technicus „Monodie", so bezeichnet er in wörtlicher Übersetzung einfach den Einzelgesang, worunter man in unserem Fall durchwegs den Einzelgesang mit instrumentaler Begleitung zu verstehen hat. Das Kritische dieser Definition liegt nun in der Art der Begleitung, d. h. in der Frage ob der Begleitung hinsichtlich der Ausdrucksgestaltung strukturelle Selbständigkeit zugesprochen werden muß oder nicht. Zwei Extremfälle gilt es hier aufzustellen.

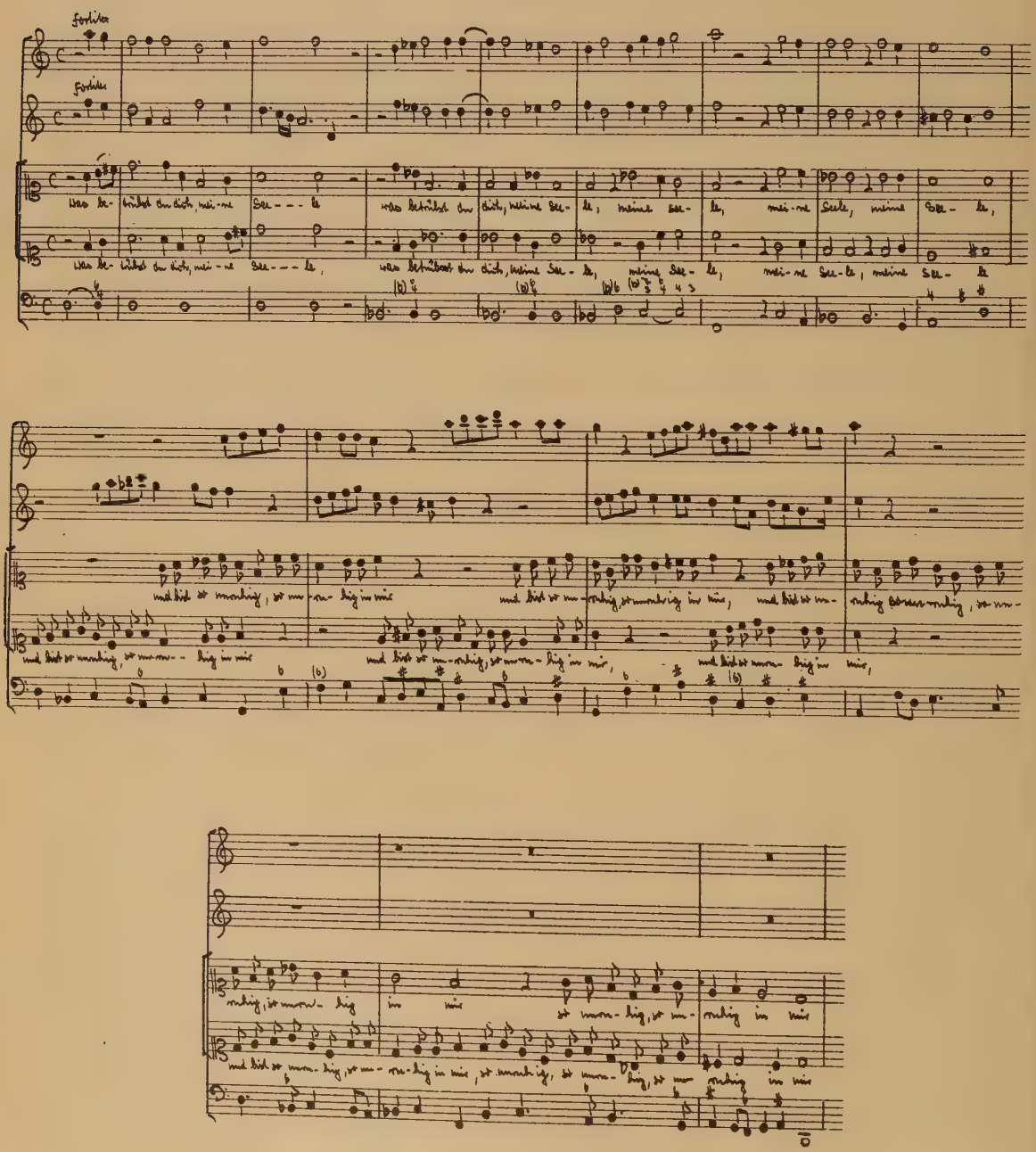
Solange die Begleitung in der Art des Basso continuo erfolgt wie zum Beispiel in der Oper und in den monodischen Frühwerken der geistlichen Musik, steht die Bezeichnung am wenigsten in Widerspruch zu dem Bezeichneten. Denn trotz aller Gelegenheitsimitationen, die man in der Praxis der B. c.-Begleitung eingeflochten haben mochte, entsprach der Instrumentalpart im großen ganzen doch dem, was man unter einer Begleitung zu verstehen hat, d. h. er bildete im Wesentlichen nur die harmonische Unterlage der Komposition. Diesem einen Extremfall entsprechen im Werk Schützens die monodischen Stücke der kleinen geistlichen Konzerte, sowie episodenhafte Einschiebsel monodischen Gepräges in den Psalmen Davids (gedruckt im Jahr 1619), und im Schaffen Monteverdis die entsprechenden Parallelerscheinungen sowie die Recitative, Arien und Lieder seiner Opern.

Eine grundsätzliche Änderung tritt nun mit dem Erscheinen ausgeschriebener Instrumentalstimmen – man darf diese Erscheinung schon als Rückanschluß an eine homogene Mehrstimmigkeit bezeichnen – und mit der Tendenz nach instrumentaler Charakterisierung (durch instrumentale Tonmalereien und Tonsymbole) ein. Mit dem Auftreten ausgeschriebener Instrumentalstimmen war der Weg für eine Satzstruktur geebnet, deren Einzelstimmen (einschließlich der Gesangsstimme) untereinander völlige Gleichberechtigung aufweisen konnten. Im Stile concitato des Combattimento sehen wir diese Gleichberechtigung der Instrumentalstimmen nach zwei verschiedenen Richtungen hin entwickelt, in der Richtung einer am zweckmäßigsten senkrecht zu erfassenden Anlage, die wir bedenkenlos als eine genauere Notierung des B. c. bezeichnen können, und in der Richtung einer spezifisch polyphonen Struktur, bei der die linearen Führungen der Einzelstimmen (die Instrumentalstimmen mit eingerechnet), jede für sich genommen, gleichen Anteil an der Satzbildung nehmen. War auch dieser letztere Fall bei Monteverdi noch nicht scharf ausgeprägt, so erkannte man doch schon bedeutende Ansätze in dieser Richtung. Kann man aber eine solche Anlage noch monodisch nennen? Hat man im Sprachgebrauch diesem Begriff nicht noch eine Bestimmung hinzugefügt, die über die Bedeutung der Übersetzung: – Monodie-Einzelgesang – noch hinausreicht, die das Abhängigkeitsverhältnis der Gesangsstimme von ihrer Begleitung charakterisiert und also besagt, daß die lineare Selbständigkeit der Begleitstimmen der Vokalstimme untergeordnet sein muß? Will man nicht so weit gehen, so hat man doch beide Extreme von einander zu unterscheiden und zu erklären welche Bewandtnis es mit der „polyphonen Monodie“ hat.

Die Erklärung liegt nahe. In der instrumental bereicherten Monodie macht sich der Einfluß der polyphonen Motettentechnik wieder bemerkbar. Bezieht man diese Erklärung auf Schütz, so stößt man damit wiederum auf die grundlegende Bedeutung der Motettentechnik. In der Tat bildet die Vorliebe Schützens für eine polyphon-imitatorische Gestaltung den Schlüssel zum Verständnis aller Abwandlungen, denen der Stile concitato in seinem Schaffen unterworfen ist. Sei es in Einzelgesängen, sei es in mehrstimmigen Vokalwerken, Schütz behält die imitatorische Schreibweise im allgemeinen peinlichst bei. Die Instrumentalstimmen werden in dieser Hinsicht fast durchweg wie Gesangsstimmen behandelt. Das Themenmaterial ist meist dasselbe wie bei diesen. Würden wir den Instrumentalstimmen Texte unterlegen, wir hätten das äußere Bild einer polyphonen Motette.

Der Stile concitato begünstigte diese Entwicklung, lag der Ausdrucksgehalt der Polyphonie doch ganz in der Richtung der erstrebten Affektdarstellung. Einen derartigen Fall, der sonst nicht viel mit dem Stile concitato zun tun hat, vergegenwärtigt das Beispiel 59.

Beispiel 59 Bd. 7, S. 70 ff.



Auch bei Monteverdi sahen wir die Polyphonie in diesem Sinne verwandt, bis zu einem gewissen Grade sogar in der monodischen Gestaltung (eine Gesangsstimme mit ausgeschriebener „Begleitung").

Im Schaffen von Schütz vollzieht sich die Verschmelzung des Stile concitato mit der Motettentechnik jedoch noch viel weiter. Die melodischen Linien der Einzelstimmen, deren spezifische Eigenart wir kennen gelernt haben, behalten ihre lineare Selbständigkeit. Besonders in der Führung des Basses ist dieser Umstand von Bedeutung. Die ganze Verschiedenheit der Satzstruktur kommt hierin zum Ausdruck. Während in Monteverdis Polyphonie die orgelpunktartige Bewegungslosigkeit des Satzes und die Art der Harmoniefortschreitungen (die vorwiegend durch V–I Kadenzen erfolgen) verraten, daß die Ordnung des polyphonen Satzes dem akkordlichen Voraufbau dienstbar gemacht wird, erscheint die Baßführung bei Schütz letzthin stets als Ergebnis einer horizontalen Anlage. Die Baßführungen genießen Gleichberechtigung im Stimmengewebe. Gewiß spürt man auch bei Schütz die Einwirkungen der B. c.-Praxis. Aber in der Verfolgung des Basses über mehrere Takte hinüber macht sich die lineare Konzeption immer wieder bemerkbar. Der Einfluß der traditionellen Motettentechnik ist bestimmend für die Form seines Stile concitato, was historisch gesehen den erwähnten Rückanschluß, eine Synthese von „moderner" und traditioneller Gestaltung bedeutet.

Ebenso bemerkenswert ist die Heranziehung der Supplementchöre im Rahmen der konzertanten Motette. Man ist berechtigt, diese Erscheinung als eine Synthese der solistisch besetzten Motette mit der älteren Mehrchörigkeit G. Gabrielis (Schützens erstem Lehrer) anzusehen, zumal da die einzelnen Stimmen der „Chori complementi" sich meist in Parallelbewegung zu den Stimmen des ursprünglichen Vokalparts bewegen und demnach kaum Selbständigkeit beanspruchen können. Der Gestaltungswille des Komponisten ist auf die Entfaltung großartiger Klangmassen gerichtet, die im Gegensatz zu der solistischen Besetzung besonders mächtige Wirkungen auszuüben vermag. Soweit sich in dieser Technik die Einwirkungen des Stile concitato nachweisen lassen, erscheint dieser ins Großartige, ja ins Unheimliche gesteigert. Man vergegenwärtige sich den Stile concitato Monteverdis und vergleiche dagegen die Gestaltung z. B. im „Saul". Hier tritt uns in der Vervielfältigung der Stimmenzahl eine ungeheure Steigerung der inneren Spannungen entgegen. Man gewahrt von neuem, inwiefern es berechtigt erscheint, von Einflüssen des Stile concitato auf Schütz zu sprechen. Was die Ausdrucksrichtung und was das Prinzipielle dieser Gestaltungstechnik betrifft, so findet man beide bei Schütz wieder. Aber was die Verwirklichung der Prinzipien betrifft, so ist die musikalische Gestaltung Schützens als der Niederschlag einer höchst eigenartigen, eigengestaltenden Persönlichkeit anzusehen.

In der Verschmelzung des Stile concitato mit traditionellen Stilmerkmalen (alte Polyphonie und Mehrchörigkeit) erblickt man nun aber weiterhin die Ursache einer Erscheinung, die für die Einwirkung des italienischen Stils auf Schütz charakteristisch ist: daß sich nämlich der Stile concitato so ohne jeden Riß in das Werk Schützens eingliedert. Nirgends gewahrt man einen unvermittelten Übergang in der Gestaltungstechnik.

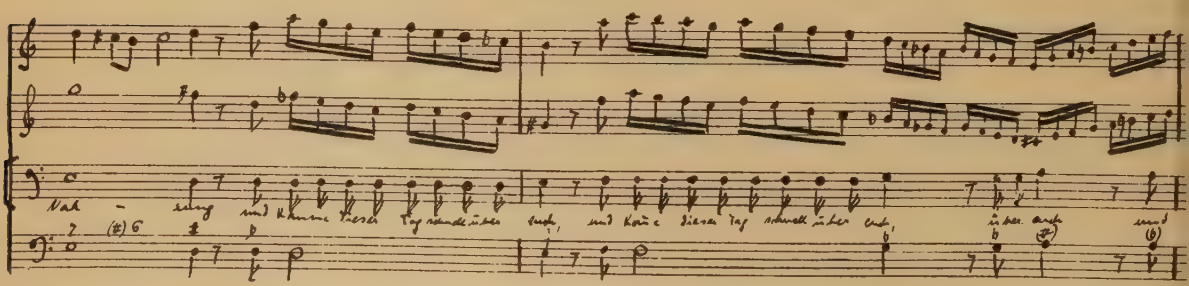
Nirgends sind diese Einwirkungen als fremdes Element in seinem Schaffen bemerkbar. Sie vollziehen sich stets organisch, fast unmerklich, so als ob Schütz im Stile concitato nichts kennengelernt hätte, was sich von seiner eigenen Art wesentlich unterschied. Der Stile concitato scheint auf der Entwicklungslinie der Schütz'schen Gestaltung selbst zu liegen.

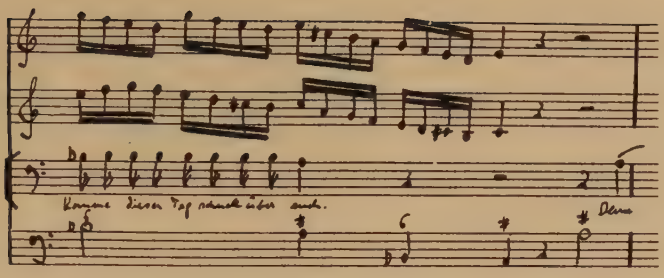
Damit ist nun aber die Frage nach den Vorerscheinungen des Stile concitato angeschnitten. Was das Schaffen von Schütz betrifft, so sind hier vor allem die „italienischen Madrigale" und die „cantiones sacrae" zu berücksichtigen. Die italienischen Madrigale (1611) sind das erste Werk von Schütz. Von allem Anfang an zeigen sich darin gewisse technische Eigenheiten, die mit dem Stile concitato Monteverdis in Zusammenhang stehen. Wie ist dies zu erklären, wenn der Combattimento doch erst 13 Jahre später komponiert wurde? Hat Schütz vielleicht von sich aus dieselben Wege betreten wie Monteverdi, oder haben wir anzunehmen, daß er schon bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig (1609–1612) mit Monteverdis Schaffen in nähere Berührung kam? Mit dieser Fragestellung ist demnach die Frage nach den Vorerscheinungen des Stile concitato in Monteverdis eigenem Schaffen verknüpft. Die bevorstehende Veröffentlichung der geistlichen Musik Monteverdis ist in diesem Zusammenhang daher von besonderem Interesse.

Schließlich sei nun noch einiger formaler Auswirkungen gedacht, die der Stile concitato auch im Schaffen von Schütz zeitigte. Wie bei Monteverdi ist dabei das Augenmerk auf die Kontrastgestaltung und auf die Individualisierung des Themenmaterials zu lenken.

Es liegt in der Sache selbst begründet, wenn der Stile concitato auch bei Schütz zu außerordentlichen Kontrasten führte. Vor allem die Gegensätzlichkeiten innerhalb der melodischen Strukturen sind erwähnenswert. Rasche Sechzehntel-Folgen kontrastieren auch hier zur übrigen Vertonung. Aber diese raschen Tonfolgen sind durchwegs melismatisch oder instrumental. Schütz konnte sich offenbar mit der aufs Äußerste gesteigerten Geschwindigkeit der Deklamation Monteverdis nicht befreunden, zumindest nicht in der Form von langen Sechzehntel-Tonwiederholungen. Das Beispiel 60 stellt den einzigen Fall in den Symphoniae sacrae dar, in dem eine extrem beschleunigte Deklamation auf eine längere Strecke angewandt wird. Sie ist zudem noch durch die Tonmalerei des Wortes „schnell" motiviert.

Beispiel 60 Bd. 7, S. 61





Ja nicht einmal in den Instrumentalstimmen (mit Ausnahme des Beispiels 52 S. 116 ff.) beobachtet man die für Monteverdi so typischen Repetitionen. Da sich andererseits syllabische und instrumentale Sechzehntel-Tonwiederholungen in Zweiergruppen recht häufig finden, so darf der Grund für diese Abneigung wohl in der Rücksicht auf die Verständlichkeit des Textes und auf die Schwierigkeit der Ausführung gesucht werden. Bei aller Anerkennung, die Schütz dem Stile concitato Monteverdis zollte, stand er ihm also offenbar auch recht kritisch gegenüber und man wird in der Vermutung wohl nicht fehlgehen, daß Schütz, dessen rührende Heimatliebe in zahlreichen Bemerkungen durchtönt, dieser Art sein Werk ganz bewußt den deutschen Verhältnissen anpaßte.

So stark nun die melodischen Kontraste im äußeren Bild der raschen Läufe und Erregungsmotive hervortreten, so ist doch zu sagen, daß die inneren Kontraste in der musikalischen Darstellung verhältnismäßig selten sind. Bei Schütz fehlen die explosiven Ausbrüche der Leidenschaft, wie sie im Combattimento zu finden waren. Er gestaltet mehr „intensiv", wenn wir dieses Wort im Gegensatz zu „extensiv" verstehen. So fällt es auf, daß sich der Ausdruck leidenschaftlicher Erregung mehr in der Gesamtheit der Symphoniae sacrae widerspiegelt, als daß innerhalb der einzelnen Stücke die gegensätzliche Gestaltung von Ruhe und Erregung im Vordergrund stünde.

Schütz unterscheidet sich in dieser Hinsicht von Monteverdi, dem es immer darauf ankam, jene Gegensätzlichkeit scharf hervorzukehren. Er ist keine so cholerische Künstlernatur wie Monteverdi (was natürlich kein Werturteil bedeutet).

An die Stelle solcher Kontrastwirkungen tritt nun bei Schütz die Innendynamik der Steigerungen. Der Träger dieser Steigerungen ist, wenn wir von allen Steigerungsmitteln des Satzbaues und der melodischen Ereignisse einmal absehen, die deklamatorische Syllabik, die die melodischen Linien auszeichnet. Im Wechselspiel der deklamatorischen und melismatischen Vertonung liegen die Keime der inneren Steigerungen. So werden wir oft fast unmerklich zu Äußerungen hingeführt, die mehr oder weniger die Züge des Stile concitato tragen.

In dieser Erscheinung liegt nun auch die Schwierigkeit für die Bestimmung dessen, was im einzelnen in der Gestaltung Schützens auf die Einflüsse des Stile concitato zurückzuführen ist und was nicht. Bei Monteverdi ist man sich stets im Klaren, wo Stile concitato vorliegt. Bei Schütz ist man es durchaus nicht. Der Mangel jeglichen Schematismus erschwert die Bestimmung erheblich. Es muß daher erwähnt werden, daß

die angeführten Beispiele, die man um zahlreiche vermehren könnte[1], nur Extremfälle darstellen, in denen die Einflüsse des Stile concitato an Hand technischer Vergleiche nachweisbar sind. Die technisch vergleichbaren Formen sind jedoch in eine Umgebung eingebettet, in der der Geist des Stile concitato durchweg zu spüren ist. Aber er äußert sich häufig nicht in einer Form, die dem Stile concitato Monteverdis durchaus ähnlich ist. Wiederum erkennt man aus dieser Sachlage die schöpferische Kraft eines Schütz, der es gelingt, aus demselben Geiste heraus Neues und Unvergleichbares zu schaffen.

Halten wir uns eng an die Grenzen jener musikalischen Äußerungen, die mit dem Stile concitato Monteverdis unmittelbar zusammenhängen, so ist im Schaffen von Schütz nun noch eine weitere Verschiedenheit aufzudecken. Monteverdi liebt es, in seinem Stile concitato eine mehr homophone Gestaltung einer polyphonen gegenüberzustellen. Bei Schütz begegnen wir einer solchen Gegenüberstellung selten. Innerhalb eines und desselben Stückes bleibt er, soweit dies den Stile concitato betrifft, meist in der mehr homophonen oder polyphonen Satzweise. Der Grund dafür ist wiederum in seiner Abneigung gegen die lang andauernden Ton- bzw. Akkordwiederholungen zu suchen. In dieser Hinsicht fehlt also bei Schütz eines der Hauptmerkmale des Stile concitato.

Was nun die Verbindung von Tonsymbolik und Thematik betrifft, so wurde schon erwähnt, daß diese Entwicklung nicht allein im Stile concitato in Erscheinung tritt. Ganz ähnlich verhält es sich bei Schütz. Schon in seinen italienischen Madrigalen beherrscht die Tonmalerei und Tonsymbolik die Themenbildung.

Bedeutungsvoller als im Madrigal ist es nun, daß sich dieselben Tendenzen bei Schütz auch in den geistlichen Werken in den Vordergrund drängen. Die Symphoniae sacrae sind in dieser Hinsicht die geradlinige Fortsetzung der „Cantiones sacrae". Aber wie im Schaffen Monteverdis dürfte auch bei Schütz der Stile concitato den letzten Anstoß zu einer kühnen Steigerung der Tonsymbolik gegeben haben, die sich nunmehr in den Symphoniae sacrae zeigt. Vor allem die Verherrlichungssymbolik ist hier zu erwähnen. So finden sich besonders im zweiten Teil der Symphoniae sacrae lang ausgesponnene Alleluias, Lobpreisungen und Dankeshymnen. Neben der melismatischen tritt dabei nunmehr die syllabisch-deklamatorische Vertonung stark in den Vordergrund (vergl. zum Beispiel Band 7 S. 32 f., 49 f., 106, 117 f., 131 ff. und 140 f.)

Wenn auch nicht immer in Form von Tonwiederholungen äußert sich darin doch unzweifelfaft der Stretto-Charakter des Stile concitato und begünstigt so jene Intensivierung der deklamatorischen Gestaltung, die im Schaffen von Schütz schon von allem Anfang an zu bemerken ist.

[1] Man vergleiche etwa: Bd. 5, S. 37, 52, 70, 77, 89, 94f., 110; Bd. 7, S. 11, 16, 31, 54, 86, 113f., 140f., 142—147, 152f., 165; Bd. 10, S. 75f., 80, 100; Bd. 11, S. 19ff., 25ff. 37f., 72ff., 83ff., 121ff.

Hinsichtlich der Technik der Instrumentalbegleitung zeigen sich auch bei Schütz dieselben Erscheinungen wie bei Monteverdi. Auch hier finden wir, daß Tonmalereien und Tonsymbole in den Instrumentalpart eindringen und sich so jene „Projektion" sprachlicher Inhalte auf den instrumentalen Klangkörper vollzieht, deren Bedeutung schon bei Monteverdi gewürdigt wurde.

Begünstigt werden diese Vorgänge durch die zahlreichen „Sinfonia" genannten Stücke, die am Anfang und innerhalb der Symphoniae sacrae (einmal sogar am Schluß) zu finden sind. An und für sich bilden sie im Rahmen der concertanten Motette nichts Neues. Schütz lehnt sich hierin, wie er selbst sagt, an italienische Vorbilder an, unter denen besonders Monteverdi hervorzuheben ist. In dieser Hinsicht gewinnt nun der motivische Zusammenhang, den die Instrumentalsinfonien mit den Vokalstimmen öfters zeigen, wieder eine tiefere Bedeutung. Schon Hugo Riemann hat in seinem „Handbuch der Musikgeschichte"[1] die thematischen Verwandschaften zwischen dem Instrumentalsatz und den Gesangsstimmen untersucht.

Soweit das Motivmaterial von der Sinfonia und den Gesangsstimmen dasselbe ist, vollzieht sich jene Projektion sozusagen vor unseren Augen. Der Ausdrucksgehalt der Vor- und Zwischenspiele beschränkt sich nunmehr nicht allein auf eine allgemeine Charakterisierung der Stimmung, sondern ist von jenem besonderen Inhalt erfüllt, der durch das hinzutretende Wort näher ausgedrückt wird. Daß ausgesprochene Tonsymbole oder Tonmalereien auf diese Art in die Sinfonia gelangen, ist trotzdem nicht allzu häufig. Im 10. Band der Gesamtausgabe zum Beispiel findet man nichts derartiges. Im 5. Band wäre auf Seite 70 und 86 hinzuweisen (der Quartsprung bzw. die aufsteigende Linie charakterisiert das Folgende „attendite" bzw. „surgam"), im 7. Band auf Nummer X (Verherrlichungsmotivik) und XIX („und er wird mir mein Haupt erhöhen") und im 11. Band auf Seite 8 („und etliches fiel"), Seite 14 („Dornen"), Seite 33 („und des Balken"), Seite 43 („siehe"), Seite 71 („Berge"), Seite 92 („des Kaisers") und Seite 125 („komm").

Viel häufiger ist es dagegen, daß die Instrumente auch außerhalb der Sinfonien die Themen der Gesangsstimmen aufgreifen und damit Träger bestimmter Symbole werden. Vor allem Umfassungsmotive und Verherrlichungsmotive gelangen auf diese Weise in den Instrumentalpart (vergl. die „Vokalismen" in den Beispielen Seite 124 f. und 126 f.). Gleicht das Motivmaterial der Instrumentalstimmen demjenigen des nachfolgenden Vokalparts, so wird sein besonderer Ausdrucksgehalt erst nachträglich klar, und ist umgekehrt die Motivik einer vorangehenden Singstimme entnommen, so behält sie noch deren Sinn bei. In beiden Fällen findet im Prinzip nichts anderes statt, als wenn die Tonsymbolik des Instrumentalparts gleichzeitig mit dem Stichwort in Erscheinung tritt. Die Loslösung vom Wort bestätigt jedoch, daß auch Schütz mit instrumentalen Symbolen ebenso frei umzugehen weiß wie Monteverdi.

Die unmittelbarste Einwirkung des Stile concitato verraten aber jene instrumentalen Bildungen, bei welchen die Motivik zwar nicht dem Vokalpart entnommen ist, deren tonsymbolischer Ausdrucksgehalt jedoch gleichwohl unbestritten ist (vergl. die Beispiele S. 115, 116 ff. und 131 f.). Selbst hiebei ist zu bemerken, daß sich das instrumentale

[1] Bd. II[3] S. 14 ff.

Tonsymbol von jenem Wort, das letzthin doch die Erklärung seiner Bedeutung gibt, mitunter trennt. Ein weiterer Schritt in der Entwicklung auf das Leitmotiv Wagners hin ist damit getan. Indem das „Stichwort" selbst wieder ein neues Motiv erhält, geht Schütz in der Selbständigkeit der instrumentalen Symbole sogar über Monteverdi hinaus und weist so der Entwicklung der musikalischen Symbole einen Weg, der freilich in Monteverdis Schaffen angebahnt worden war.

QUELLEN-VERZEICHNIS

G. Adler: Handbuch der Musikwissenschaft, Leipzig und Berlin 1930.
Ambros-Leichtentritt: Geschichte der Musik Bd. IV, Leipzig 1909.
E. Bienenfeld: Über ein bestimmtes Problem der Programmusik ZdIMG VIII 1906/07.
F. Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
— Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit, Musik und Kirche 1930, Heft 6.
A. Einstein: Heinrich Schütz, Kassel 1928.
P. Epstein: Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna", Zeitschrift für Mw. X 1928.
H. Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper, Leipzig 1901/04.
— Verzierungen, Veränderungen und Passagien, Monatsheft für Musikgeschichte XXIII 1891.
— Zur Geschichte der Arien und Symphoniaformen, Monatsheft für Musikgeschichte 1901.
— Monteverdis Ritorno d'Ulisse in Patria, SIMG IV 1902/03 und IX 1907/08.
— Tonsymbolik, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XV 1920.
R. Haas: Zur Neuausgabe von Claudio Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse in Patria", St. z. Mw. IX 1922.
A. Heuss: Claudio Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen, Lilienkronfestschrift 1910.
— Die Instrumentalstücke des Orfeo und der venetianischen Opernsinfonien, SIMG IV 1902/03.
D. Iselin: Biagio Marini, sein Leben und seine Instrumentalwerke, Dissertation Basel 1930.
F. Keiner: Die Madrigale des Gesualdo di Venosa, Dissertation Leipzig 1914.
K. G. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841.
O. Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910.
H. Kretzschmar: Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, V. f. Mw. VIII 1892.
T. Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im Madrigal, Beiheft 4 der IMG. 1902.
— Dialog und Echo in der alten Chormusik, Peters-Jahrbuch 1916.
M. Kuhn: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902.
E. Kurth: Bruckner, Berlin 1925.
H. Leichtentritt: Geschichte der Motette, Leipzig 1908.
— Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist, SIMG XI 1909/10.
A. Lorentz: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner, Berlin 1924.
F. Malipiero: Claudio Monteverdi, Milano 1930.
P. Mies: Über Tonmalerei, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft VII 1912.
— Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert, Zeitschrift für Mw. 1921/22.
H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik, Stuttgart und Berlin 1923.
E. H. Müller: Heinrich Schütz, Leipzig 1925.
K. F. Müller: Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken, Diss. Berlin 1931.
Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, Leipzig 1926.
A. Pirro: Henry Schutz, Paris 1924.
A. Prüfer: Joh. Herm. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrh., Beiheft II, 7 der IMG 1908.
H. Prunières: Claudio Monteverdi, Paris 1926.
H. F. Redlich: Claudio Monteverdi, Bd. 1 Das Madrigalwerk, Berlin 1931.
— „Monteverdi-Gesamtausgabe", Der Anbruch X/6 1928.
H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1920/22.
— Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, SIMG XIII 1911/12.
Riemann-Einstein: Allgemeines Musiklexikon, Berlin 1929.
R. Rolland: L'opera avant Lulli et Scarlatti, Paris 1895.
— Musiker von ehedem, München 1926.
A. Schering: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.
— Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931.
— Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges im 16. Jahrhundert, ZdIMG XIII.
— Ein wiederaufgefundenes Werk von Schütz, die Historia von der Geburt Jesu, ZdIMG X.
E. Schmitz: Geschichte der weltlichen Solokantate, Leipzig 1914.

E. Schmitz: Zur Geschichte der italienischen Continuo-Madrigals, SIMG XI 1910.
— Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts, Peters-Jahrbuch 1916.
— Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens, Peters-Jahrbuch 1911.
L. Schneider: Claudio Monteverdi, Paris 1921.
M. Schneider: Die Anfänge des Basso continuo und seine Bezifferung, Leipzig 1918.
G. Schünemann: Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913.
W. Schuh: Formprobleme bei Schütz, Leipzig 1928.
R. Schwartz: H. L. Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten, V. f. Mw. IX 1893.
— Die Frottole im 15. Jahrhundert, V. f. Mw. II 1886.
— und A. Sandberger: Einleitung zu Haßlers Werken, DTB V, XI.
F. Spitta: Die Passionen nach den 4 Evangelien von Heinrich Schütz, 1886.
Ph. Spitta: Zur Musik, 1892.
— Musikgeschichtliche Aufsätze, 1894.
— Vorworte und Kommentare zu den einzelnen Bänden der Gesamtausgabe von Schütz.
A. Tessier: Les deux stiles de Monteverdi, Revue Mus. 1922.
E. Vogel: Claudio Monteverdi, V. f. Mw. III 1887.
P. Wagner: Das Madrigal und Palestrina, V. f. Mw. VIII 1892.
J. v. Wasielewski: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition, Bonn 1874.
E. Wellesz: Cavalli und der Stil der venetianischen Oper, St. z. Mw. I 1913.
C. v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834.